This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Dette er en digital kopi af en bog, der har været bevaret i generationer på bibliotekshylder, før den omhyggeligt er scannet af Google som del af et projekt, der går ud på at gøre verdens bøger tilgængelige online.

Den har overlevet længe nok til, at ophavsretten er udløbet, og til at bogen er blevet offentlig ejendom. En offentligt ejet bog er en bog, der aldrig har været underlagt copyright, eller hvor de juridiske copyrightvilkår er udløbet. Om en bog er offentlig ejendom varierer fra land til land. Bøger, der er offentlig ejendom, er vores indblik i fortiden og repræsenterer en rigdom af historie, kultur og viden, der ofte er vanskelig at opdage.

Mærker, kommentarer og andre marginalnoter, der er vises i det oprindelige bind, vises i denne fil - en påmindelse om denne bogs lange rejse fra udgiver til et bibliotek og endelig til dig.

Retningslinjer for anvendelse

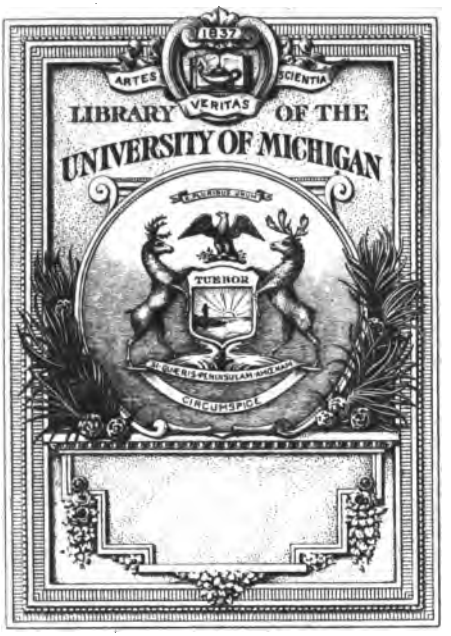
Google er stolte over at indgå partnerskaber med biblioteker om at digitalisere offentligt ejede materialer og gøre dem bredt tilgængelige. Offentligt ejede bøger tilhører alle og vi er blot deres vogtere. Selvom dette arbejde er kostbart, så har vi taget skridt i retning af at forhindre misbrug fra kommerciel side, herunder placering af tekniske begrænsninger på automatiserede forespørgsler for fortsat at kunne tilvejebringe denne kilde.

Vi beder dig også om følgende:

- Anvend kun disse filer til ikke-kommercielt brug
  Vi designede Google Bogsøgning til enkeltpersoner, og vi beder dig om at bruge disse filer til personlige, ikke-kommercielle formål.
- Undlad at bruge automatiserede forespørgsler
  Undlad at sende automatiserede søgninger af nogen som helst art til Googles system. Hvis du foretager undersøgelse af maskinoversættelse, optisk tegngenkendelse eller andre områder, hvor adgangen til store mængder tekst er nyttig, bør du kontakte os. Vi opmuntrer til anvendelse af offentligt ejede materialer til disse formål, og kan måske hjælpe.
- Bevar tilegnelse
  Det Google-"vandmærke" du ser på hver fil er en vigtig måde at fortælle mennesker om dette projekt og hjælpe dem med at finde yderligere materialer ved brug af Google Bogsøgning. Lad være med at fjerne det.
- Overhold reglerne
  Uanset hvad du bruger, skal du huske, at du er ansvarlig for at sikre, at det du gør er lovligt. Antag ikke, at bare fordi vi tror, at en bog er offentlig ejendom for brugere i USA, at værket også er offentlig ejendom for brugere i andre lande. Om en bog stadig er underlagt copyright varierer fra land til land, og vi kan ikke tilbyde vejledning i, om en bestemt anvendelse af en bog er tilladt. Antag ikke at en bogs tilstedeværelse i Google Bogsøgning betyder, at den kan bruges på enhver måde overalt i verden. Erstatningspligten for krænkelse af copyright kan være ganske alvorlig.

Om Google Bogsøgning

Det er Googles mission at organisere alverdens oplysninger for at gøre dem almindeligt tilgængelige og nyttige. Google Bogsøgning hjælper læsere med at opdage alverdens bøger, samtidig med at det hjælper forfattere og udgivere med at nå nye målgrupper. Du kan søge gennem hele teksten i denne bog på internettet på `http://books.google.com`


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

822.8
S530
G63r

Aich

AUG. GOLL

ROMEO OG JULI

OG ANDRE

SHAKESPEARESTUDIER

KØBENHAVN
V. Pios Boghandel Poul Branner
1922

Mich

AUG. GOLL

ROMEO OG JULIE

OG ANDRE

SHAKESPEARESTUDIER

KØBENHAVN
V. Pios Boghandel Poul Branner
1922

ROMEO OG JULIE

OG ANDRE

SHAKESPEARESTUDIER

Copyright 1922
by Aug. Goll.

Goll. Bernt August.

AUG. GOLL

ROMEO OG JULIE

OG ANDRE SHAKESPEARESTUDIER

V. PIOS BOGHANDEL — POVL BRANNER
NØRREGADE — KØBENHAVN 1922

INDHOLD

	Side
Romeo og Julie (ca. Aar 1595)	7
Købmanden i Venedig (ca. Aar 1597)	67
Som man behager (ca. Aar 1600)	93
Cymbeline (ca. Aar 1610)	127
Stormen (ca. Aar 1613)	157

S. L. MØLLERS BOGTRYKKERI. KØBENHAVN
2281

ROMEO OG JULIE

(ca. Aar 1595)

English
Nijhoff
5-13-34
100K4

»DET sødeste og det bitreste, Kærlighed og Had, Fester og mørke Anelser, ømme Omfavnelser og Grave, Livet i fuldt Flor og Selvtilintetgørelse — alle disse Modsætninger er i Romeo og Julie bragt i nøje Forbindelse, blandet i det skønne Værk til et samlet, harmonisk Hele.«

Saaledes skriver SCHLEGEL i sine dramatiske Forelæsninger, og han har Ret.

Men den dybeste Modsætning nævner han ikke: Modsætningen mellem Kærlighed og Død. Og dog er det denne, som mere end nogen anden udgør Tragediens Hovedindhold: Kærligheden, Livets Kilde og dets Bane, de Elskendes Død paa Grund af deres Kærlighed og netop paa Grund af det fineste, ædleste og skønneste i denne Kærlighed, dens Styrke, dens Trofasthed, dens Uselviskhed — den er det, der har gjort Romeo og Julie til det Kærlighedens Tempel, hvori ethvert ungt Elskerpar i Verden gærne vil dvæle, i stille Tak til de to, over hvem det er rejst.

Men Romeo og Julie er ikke blot et skønt og rørende Digt om to Elskende, der dræbtes i og af deres Elskov. Det er et Epos om selve Elskoven, dens Opstaaen, dens Udvikling, dens fortærende Ild: Elskoven som Lidenskab er det, Shakespeare beskriver for os, omtrent som han i Macbeth har skildret os Magtbrynden, i Othello Skinsygen. For den store Psykolog har det ikke været nok at fremstille Elskovslidenskabens ydre Kendetegn og Forløb: han gaar bagved den og viser os de særlige menneskelige Karakter- og Væsensejendommeligheder hos dem, hvem den griber med en saa alt opslugende Magt. Han gør sig — som KREYSZIG udtrykker det — »ikke blot

til Elskovens Maler og Beskriver, han er dens Fysiologist og vilde være dens Læge, hvis der gaves noget Lægemiddel imod den.« Idet han individualiserer for os dem, der blev dræbt af den, forklarer han dens Udviklingsbetingelser som Lidenskab, giver os saa at sige dens Patogenese.

Kærligheden bliver ikke mindre skøn og uselvisk af den Grund — derfor kan den heller ikke uden videre sammenstilles med Lidenskaber som Magtbrynde eller Skinsyge — snarere kan den sammenlignes med religiøs Extase, Sandhedsbegejstringens lysende Tro og Offervilje. Men skøn eller uskøn — igennem Lidenskabens Flammer skuer vi ind i Menneskets inderste Kærne, ind i den store Esse og ser de bevægende Kræfters Spil. Den, der er ræd for at staa Ansigt til Ansigt med Naturkraften, kan blive udenfor paa Vulkanens smilende Skraaning. Den, der vil forstaa, han vove sig op til Kraterets Rand og stige med ned i dets Dybder.

I.

Menneskehedens første Samfundshistorie er Privatfejdernes Periode, og hvor Privatfejden har søndersplittet, har ung Elskov lejlighedsvis søgt at slaa Bro. Derfor kan Elskovsemnet fra Romeo og Julie findes allerede i græsk Litteratur som Sagnet om Pyrannus og Thisbe og vilde antagelig kunne opspores baade i ægyptisk og assyrisk Digtning, hvis vi var i Stand til at gennemtrænge Fortidens Mørke. Men til en Iliade hører ikke blot en Trojanerkrig — der hører ogsaa en Homèr. Først de islandske Sagaer skabte i Norden Axel og Valborg, og først Italiens blomstrende Litteratur fra Middelalderens Slutning bragte i Syden det gamle Motiv til at klinge i dette Elskovens og Privatfejdernes klassiske Land, gennem Vaabenlarmen og Messekorene.

Allerede fra 1476 forefindes en Novelle af MASSUCCIO fra Salerno af lignende Indhold som Fortællingen om Romeo og Julie, der dog hos Massuccio hedder Mariotto og Gianozza, og hvis Hjemsted er Siena. Sin overleverede Form fik Stoffet i Luigi da Porto's Novelle 1535. Her har Personerne faaet de nu kendte Navne, Handlingen foregaar ca. 1300 i Verona under Bartholomeo della Scala,

og de kæmpende Slægter hedder Montecchi og Cappelletti*). I 1554 offentliggjorde Bandello della Lucca en Novelle af samme Indhold og kort efter udgav Boisteau en lignende paa Fransk, grundet paa de italienske Kilder, medens ARTHUR BROOKE 1562 behandlede Emnet i et engelsk Epos med betydelige Ændringer og Tilføjelser, og 1567 offentliggjorte Painter i »Palace of Pleasure« en Oversættelse af Boisteau. Endelig synes der at have foreligget en Dramatisering af Emnet allerede før 1562, idet Brooke i sin Fortale omtaler, at han har set et Skuespil om Romeo og Julie, formodentlig opført af Studenter og Latinskoleelever i Inner Temple**).

Shakespeare har brugt Brookes Epos som Basis for sit Drama, om end han har hentet et og andet Træk fra Painter — og muligvis et enkelt Sted (IV 5 L. 43—64) fra det ældre Drama***). Brookes Fremstilling er derimod Punkt for Punkt, Scene for Scene lagt til Grund — endog Ord og Vendinger forekommer, som direkte er laant fra Digtet.

Men dermed har Brooke ogsaa faaet alt, hvad der tilkommer ham — det er endda en for hans 3000 Vers lange, kedsommelige Digt aldeles ufortjent Ære. Man læse af Brookes Indledning følgende Godbid:

»Hensigten med mit Arbejde er for dig, kære Læser, at beskrive et ulykkeligt Elskerpar, trælbundet under et skammeligt Begær, uden Agtelse for Forældres og Venners Autoritet og Raad, fattende sine vigtigste Beslutninger sammen med drukne Sladdersøstre og samvittighedsløse Munke (som af Naturen er Ukyskhedens føjeligste Redskaber), kastende sig ind i alle Farer for at tilfredsstille sin Lyst, misbrugende det lovlige Ægteskabs hæderværdige Navn til at skjule en hemmelig Forbindelses Vanære og til sidst efter et skammeligt Liv ilende til en ulykkelig Død. Denne Tildragelse skal for dig, kære Læser, være, hvad Lakedemoniums Slaver, skamskændede af Drik, vanartede fra al Menneskelighed baade i Sind og Skind, var for de

*) Disse Familiers ødelæggende Strid nævnes hos Dante: Divina Comoedia Purgatoria Canto VI. De siges dér at være »bøjede af Ulykken«.

**) Se Schück: Shakspere II p. 80 jfr. I p. 76 o. flg.

***) Den her benyttede ikke shakespearske Ha-Stil er i den Seneca'ske Tragedies Aand, som var karakteristisk for Inner-Temples Forestillinger.

fribaarne Børn, hvem de blev forevist af deres Forældre for at fremkalde hadefuld Væmmelse over en saa smudsig Dyriskhed.«

Denne Skildring og — Romeo og Julie! Med Rette sammenligner SCHÜCK Brooke med Skolelæreren, som i Klasseværelset lod ophænge et Fotografi af Englene i Rafaels sixtinske Madonna for at vise Børnene, hvor hæsligt det er »at lægge Armene paa Bordet«!

Fred være med Brooke, den velmenende Drengepisker! Han blev den Ryg, Shakespeare behøvede, da han svang sig op mod Stjærnerne. Det er ham, der maa takke Shakespeare — ikke omvendt.

II.

Stykket er første Gang trykt 1597 i Kvart uden Forfatternavn under Titlen: »*An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet.* As it hath been often (with great applause) plaid publiquely by the right honorable the Lord of Hunsdon his Servants.«

Denne Udgave (K^1) efterfulgtes 1599 af K^2, der kalder sig en »korrigeret, forøget og forbedret« Udgave, og forsaavidt med Rette, som den forøger Stoffet fra K^1 med næsten en Fjerdedel, og i lang Tid var det den almindelige Mening, at Stykket fra Shakespeares Haand har fremtraadt i en oprindelig Skikkelse som indeholdt i K^1 og derefter i en omarbejdet og forbedret Skikkelse, der er blevet trykt i K^2. Bearbejdelsen skulde altsaa være foretaget i Tiden mellem de to Udgaver 1597—1599.

Hvis dette var rigtigt, vilde vi paa denne Maade have en enestaaende Lejlighed til at »kigge Shakespeare i Kortene«: konstatere hans Udvikling gennem disse Aar, blive klar over, hvad han var kommen til at se anderledes paa, tillægge større Betydning eller forkaste af sine tidligere Tanker og Vers. Der mangler da heller ikke dybsindige Forsøg paa saadanne Udredninger.

Desværre er den rette Sammenhæng utvivlsomt en anden. Det er simpelthen utænkeligt, at Shakespeare skulde have givet et Værk fra sig i en saadan Tilstand som i K^1: Grammatiken vrimler af Fejl, Versene halter, Dialogen er afbrudt og ufuldstændig paa en Mængde Punkter. Utvivlsomt er K^1 en saakaldt »Piratudgave« o: et litterært Tyveri, udført paa den Maade, at Dialogen under Opførelserne er

nedskrevet af en eller anden »Litterat«, som saa har ladet sit Rov udkomme i Trykken — en paa Shakespeares Tid og endnu langt senere hyppig forekommende Fremgangsmaade. Herved forklares Fejl og Overspringelser af sig selv — navnlig naar man lægger Mærke til, at de særlig molesterede Steder væsentlig findes, hvor lange Repliker, skønt nødvendige til den kunstneriske Helhedsvirkning, kan undværes for Handlingens Forstaaelse. Disse har Nedskriveren da uden videre opgivet at nedskrive, eller han har kun medtaget et Par Kraftsteder, ligesom han omvendt mange Steder, hvor hans Hukommelse svigtede ham, har føjet egne Opfindelser og Gætninger til.

K ^{2} er da udkommet som en nødvendig Rehabilitering af Dramaet i dets fuldstændige Skikkelse, muligvis ligefrem autoriseret af Shakespeare og hans Selskab som dem, der var Textens lovlige Ejere. Udgaven kunde altsaa med Rette siges at være »korrigeret, forøget og forbedret«, men iøvrigt er heller ikke denne Udgave omhyggelig behandlet*). Den er øjensynlig blevet trykt efter en Afskrift, hvis Nedskriver baade har været unøjagtig og har taget sig store Friheder med Texten, bl. a. har han mange Steder forvandlet Poesi til Prosa. Et Forfattermanuskript har altsaa ikke foreligget ved Trykningen og en Revision af Satsen har ikke fundet Sted; Texten er derfor ofte saa makuleret, at man er nødsaget til at gaa tilbage til K ^{1} for at udfinde, hvad der burde staa i K ^{2} — Piratudgaven er for saa vidt troværdigere end den autoriserede. Desuagtet er K ^{2} at betragte som vor egentlige Kilde til Romeo og Julie, — den blev genoptrykt 1609 i K ^{3}, der atter er benyttet i Folioudgaven af 1623, — men nogen »Udvikling« af Shakespeares Digtergenius vil man forgæves søge efter ved en Sammenligning af de to Udgaver K ^{1} og K ^{2}: kun for ganske enkelte lidet betydende Passagers Vedkommende synes en Omskrivning eller Bearbejdelse at have fundet Sted (saaledes i II ^{6} L. 16—36) — altsaa antagelig fra Shakespeares egen Haand.

Efter alt hvad man kan skønne foreligger der saaledes — bortset fra underordnede Rettelser og Omskrivninger — kun én shakespearsk Behandling af Emnet.

---

*) Den kaldes ofte Regissørudgaven paa Grund af de mange Sceneanvisninger, den indeholder (se nærmere Schück I 259 o. flg.).

Hvilket Aar skal den dateres? Hvornaar er Romeo og Julie skrevet?

Herom synes Texten paa en ret enestaaende Maade at indeholde Oplysning. I I[3] L. 23 siger Ammen:

> Nu er det netop elleve Aar siden
> det store Jordskælv.

Et Jordskælv fandt Sted i England 1580, og Stykkets Fødselsaar bliver herefter 1591 — Shakespeares 27. Leveaar.

At Shakespeare kunde lade en Amme i Verona omtale et Jordskælv i England, er paa ingen Maade utænkeligt, og at det Teaterpublikum, for hvilket Shakespeare skrev, med Glæde vilde gribe Udtalelsen og af sig selv henføre den til en Begivenhed, der naturligvis var alle Tilskuerne i frisk Minde, maa have staaet ham klart. Paa den anden Side er Ammens vrøvlevorne og usammenhængende Erindringer paa det angivne Sted just ikke i Stand til at indgyde synderlig Tillid — at Julie, som da skulde være tre Aar gammel, blev vænt fra paa den Tid, Jordskælvet indtraf, lyder saaledes ikke meget troligt — og at Shakespeare skulde vælge netop denne Ammestuesladder til at tidsfæste Stykket for Verdens og Historiens Aasyn er lidet troligt, saa meget mindre som en erfaren Theatermand godt ved, at slige Dateringer i det hele taget er uhensigtsmæssige, idet de let kan ælde et Stykke for Tilskuerne længe før Tiden. — Hertil kommer, at der er et andet Jordskælv, hvortil Shakespeare kan have sigtet uden i mindste Maade at føle sig forpligtet til nogen Nøjagtighed i Tidsangivelsen.

Den 17. Novbr. 1570 fandt nemlig et voldsomt Jordskælv Sted ikke langt fra Verona i Ferrara*), og en Beskrivelse af dette Jordskælv er givet i en engelsk Piece, der udkom i London kort efter, af Thomas Perfoote, og som Shakespeare følgelig kan have kendt. Der

*) Dette Jordskælv omtales i en 1571 paa St. Stefanskirken i Ferrara anbragt Inskription, som Shakespeare synes at have kendt, da han næsten Ord til andet gentager den i en af Stormens berømteste Repliker (IV[1] L. 152 flg.). Inskriptionen er paa Latin og lyder saaledes: Aar 1570 d. 17. Novbr. Kl. 3 om Natten ødelagde et mægtigt Jordskælv denne herlige By saaledes, at dens stærke Borge, høje Paladser, hellige Templer, indviede Taarne og næsten alle dens Bygninger ødelagdes, til stor Skade for dens Borgere.

er altsaa en Mulighed for, at det er dette Jordskælv, Shakespeare har tænkt paa. Og om end Trykningsaaret 1597 selvfølgelig ikke udelukker, at Stykket kan være skrevet flere Aar tidligere, saa er det dog, saa snart man er paa det rene med, at Udgaven fra dette Aar er et Piratarbejde, sandsynligt, at Udgivelsen skyldes en Succes kort i Forvejen, som det gjaldt at udnytte. En saadan Succes er ikke rimelig at antage for et Stykke, der da alt var 6—7 Aar gammelt. Det er derfor sandsynligt, at Stykket er opført første Gang 1596 og skrevet enten i dette eller det foregaaende Aar, hvormed det stemmer, at det angives i Udgaven af 1597 som opført af Hunsdons Trup, der kun existerede som saadan 1596—1597, og at det ikke forekommer i Strange- eller Pembroketruppens Repertoirer, som Shakespeares Trup hed, før den blev til Hunsdons Trup.

Romeo og Julie maa herefter antages at være skrevet i Shakespeares 31. eller 32. Leveaar.

III.

Shakespeares Kilde giver ikke nogen Oplysning om, hvoraf Montaguernes og Capuletternes Familietvist er opstaaet, og Shakespeare gør det heller ikke, skønt det naturligvis havde været let for ham at opfinde en Aarsag, hvis han havde lagt Vægt derpaa. Kun af den Maade, hvorpaa Tvisten afsluttes — begge Parter bøder lige meget i Menneskeliv og Menneskelykke — kan man slutte, at Skylden har været lige stor paa begge Sider.

RØTSCHER bemærker om denne tilsyneladende Mangel i Stykkets Oplysningsmateriale, at den fritager Tilskuerne fra at tage Parti i Striden, udelukker dem fra at blive stemt usympatetisk overfor noget af Partierne og derfor lader dem uden Anfægtelse akkviescere ved det Udfald, Striden faar.

Naturligvis er dette rigtigt, men Shakespeares Stykke vilde være ilde hjulpet, hvis dets sceniske Succes alene skulde have beroet paa, at Tilskuerne ikke fik deres Retfærdighedsfølelse krænket. I Virkeligheden beror Stykkets Evne til strax at rive os med og dermed en stor Del af dets dramatiske Effekt netop paa vor fuldkomne Uvidenhed om, hvad der er de fejdende Huse imellem.

Thi Menneskene er nu engang saaledes indrettede, at deres Inter-

esse for andre Menneskers Tvistigheder ikke udelukkende beror paa, hvem af dem vi »holder med« ɔ: hvem, der for os har Ret eller Uret i Striden. Naar Tilskuerne er ude af Stand til at tage Parti i saa Henseende, fordi begge Partier staar paa lige Linje, tager de Parti for eller imod selve Striden — Parti *maa* Menneskene tage. De Gamle, de Fejge og de Fredsommelige er imod den — den, der holder igen, har deres Sympati; selv den aabenbart Fejge kan hos dem af den Grund opnaa en vis Succes. Ungdommen tager sit Parti *for* Striden: selve Bevægelsen, Handlingen, udløser et sympatisk Element hos den, Kækhed og Mod vækker Bifald, blot fordi den handlende er modig og kæk, Fejgheden udpibes ene og alene i sin Egenskab af Fejghed. Herpaa beror al Sportsinteresse i dybere Forstand: Væddeløbenes, Tennis- og Fodboldmatchens store Tiltrækning paa unge, virkelystne Sind.

Shakespeare, der skrev sit Stykke som ung Mand for Ungdommen, benytter sig heraf til strax at fange sine Tilskueres Interesse. Hvad det gjaldt om var ikke blot at hindre, at Tilskuerne mødte nogen af Stykkets to Partier med Antipati — det vilde ganske have forrykket den Stilling, Hovedpersonerne skal indtage overfor Publikum — han vilde positivt opnaa, at *begge* Partier uden Forskel mødtes med Publikums varmeste Sympati, og det er lykkedes ham blot ved at benytte dets »Sportsinteresse«, dets uvilkaarlige, ungdomsfriske Tagen-Parti for Kampen som saadan.

Stykkets første Scene er bygget paa denne Interesse. Først Tjenerne, saa Husenes egne Folk, saa selve Cheferne, derefter den menige Hob, tilslut Vagten, — den hele By indvikles i Kampen, der for Tilskueren, som ser Modsætningerne men ikke kender deres Aarsager, paakalder først hans Opmærksomhed, saa hans Interesse, til Slut optager ham helt i dens hurtige, uafbrudte Stigning, ganske som en Gadetumult eller en arrangeret Sportskamp i det virkelige Liv. Her synes strax at maatte »ske noget«, en Afgørelse maa staa for Døren — de mæglende Elementer skydes brutalt til Side, Tilhængere og Modstandere styrter over hinanden — Raaben og Skrigen fra begge Sider i vildt Kor, »Borgere«, som forbander begge Partier, fordi de vil have Fred, alt bølger imellem hinanden — indtil Fyrstens skarpe Kommandostemme bryder Kampen og Tumulten brat af: for denne Gang er Freden bragt til Veje, men enhver Tilskuer ved, at

Striden vil blusse op paany. Til det, der da skal ske, opsparer han sin Forventningsglæde.

Med ét Slag er vor Interesse vakt for denne Strid, hvori vi ingen Interesse har — vi er spændt paa, hvem der vil sejre, skønt vi ikke kender nogen af Parterne; Montaguernes og Capuletternes Historie, hvorom vi aldrig før har hørt et Ord, er nu saa aktuel for os, som om den gjaldt vort eget Ve og Vel — med Kampglædens fyrige Sympati omfatter vi Striden for Stridens egen Skyld og hilser den med Gensynets Varme, hver Gang den atter løfter sit Hoved, uden at vi længer skænker Spørgsmaalet om, hvem der oprindelig havde Ret eller Uret, en Tanke: alt sammen er det naaet ved det simple Middel at kaste os midt ind i Striden, uden at fortælle os, hvad den drejer sig om.

IV.

Den Kampfeber, der fra de to rivaliserende Huse som Arnested har bredt sig som en Farsot over hele Verona og er ved at true Statens Sikkerhed, har kun ladet én uanfægtet: den, der efter Naturens Orden skulde have været dens første Offer, Arvingen til Slægten Montagus Rigdomme og derfor ogsaa til dens Følelser, ROMEO.

Det første vi erfarer om Romeo er, at han før Solopgang flakker om i Byens Omegn,

> hvor Morbærlunden breder sine Skygger.

En Ven møder ham dèr:

> men han blev mig var
> og stjal sig ind i Skovens mørke Hvælving —
> jeg skyed gærne den, som skyed mig.

Saaledes svæver han om, menneskefjærn og menneskesky. Hans Stemning er »uheldsvanger« — dybt deprimeret: han

> forøger Morgnens Dug med sine Taarer
> og Dagbrudsskyerne med sine Sukke.

Overfor sine Omgivelser er han »uigennemtrængelig« —

> thi han er selv sin Sorgs Fortrolige.

Romeo er altsaa Melankoliker, som unge Mænd omkring Tyveaarsalderen saa ofte er det, som Hamlet er det — som den sidste er han naaet til det Stadium, hvori han begynder at indgyde sine Omgivelser Ængstelse. Hans Fader udbryder bekymret:

> Ak vidste vi, hvorfra hans Smerte kom,
> vi bragte dog saa gærne Lægedom.

Forklaringen er, at Romeo er haabløst forelsket i den skønne Rosalinde, der paa sin Side er kold som Is mod Romeo:

> Hun er for skøn, for vis —
> da hun forsvor
> at elske var min Død i hendes Ord.

Romeos Omgivelser forstaar ikke denne Kærlighedsdepression, der er noget forholdsvis nyt hos ham. Af Mercutio faar vi lejlighedsvis at vide, at Romeo tidligere har været en munter og fornøjelig Kamerat mellem sine Venner. Da han for første Gang i lang Tid atter er i godt Humør, strømmer Skæmt og Aandfuldhed fra hans Læber, saa at Mercutio forbavset udbryder: »Nu kan man da tale med dig — nu er du igen den gamle Romeo (II 4)*). Mercutio foretrækker langt den »gamle« Romeo for den nye, og da Kærlighed overhovedet for Mercutio yttrer sig paa en ganske anden, langt mere haandgribelig Maade end hos Romeo, tror han ikke stort paa, at det er den virkelige Aarsag til Romeos Tungsind. Han er utrættelig i at spotte Romeo og travestere hans Elskede, og da Publikum ved, at Romeo meget hurtig vil opgive denne Kærlighed for en ny, er det tilbøjeligt til at give Mercutio Ret i hans Drillerier.

I Brookes Digt er Romeos Forelskelse i Rosalinde heller ikke bedre værd — men naar Shakespeare har optaget og understreget den, kan vi være sikker paa, at han dermed forbinder en psykologisk Plan.

Nøglen til denne finder vi i en af Mercutios Spydigheder, hvor

---

*) Lembcke har af Hensyn til Mercutios Slibrigheder og Ordspillenes Uoversættelighed i denne Scene strøget en Række for Romeo karakteristiske Repliker.

han fortæller, at Romeo nu »sværmer for de Sange, hvori Petrarca udgød sin Smærte. Laura er kun en Kokkepige mod Romeos Skønne — *men hun havde dog en bedre Elsker til at berime sig.*«

Altsaa Romeo rimer — skriver Vers — digter.

Nu er der jo som bekendt Forskel paa at digte og være Digter, om end for Mercutio Forskellen næppe er stor: begge Dele er lige latterlige. Men, som vi skal se, har Shakespeare i Romeo-Mercutio øjensynlig spaltet sig selv i to Halvdele: Lyrikeren*) og Ironikeren — hans egne to Væsensegenskaber — og at Ironikeren Shakespeare gennemhaaner Digteren Shakespeare, betyder selvfølgelig intet som Karakteristik af Romeos Digterkvalitet.

Romeo er Lyriker og hans Tale viser det. Det er Blomsten af Datidens lyriske Digtning, Sonnetten, der i Stykkets første Scener, hvor han præsenteres for Publikum, og senere i hans Samtale med Julie, præger den fra først til sidst, netop saaledes som Digteren Shakespeare i sine Sonnetter har stemt sin Lyre, skælvende blød og smeltende som Celloens Tone, fremkaldt af Mesterens Haand. I Romeos Tale klinger, som Schück udtrykker det, »en af Farvepragt gnistrende Poesi, et Sprog, som Alverdens unge Elskere maatte ønske at kunne tale, men som ingen af dem nogensinde i Smærtens eller Jublens Øjeblikke har evnet at faa over deres Læber.«

Men hvorfor skulde Shakespeare laane Romeo Sangens Evne, uden fordi han vilde gøre ham til Sanger? Hvorfor skulde han smykke ham med, hvad han selv ansaa for sin Digtnings Krone uden for at krone ham som Digter? Har Mercutios Kritik virkelig for Tid og Evighed berøvet Kritiken Øjne og Ører herfor?

Det er vel saa, at det væsentlig er i Stykkets første Akt og Begyndelsen af anden, at Romeo taler som Digter. Fra det Øjeblik, Handlingen tager Fart, og Romeo hvirvles med i Malstrømmen, skifter hans Tale Præg: hans Udtryksmaade i Forholdet til Julie er en ganske anden end i Forholdet til Rosalinde.

Men Romeo ophører ikke af den Grund at være Lyrikeren, Digteren. Han er ikke længere Digteren i Funktion — han er Digteren som Person. Han digter ikke mere Begivenhederne ud af sit eget Indre — det er en Begivenhedernes Realiteter, han stilles overfor. Og

*) Se Note 1 p. 63.

først naar vi gør os klart, i hvilken Grad han overfor disse Begivenheder reagerer som Kunstnernatur, Skønhedsdyrker, Æstetiker — just med de Egenskaber, man med en syntetisk Betegnelse kan kalde Digterens — først da er det muligt at faa det rette Blik for hans Psykologi og dens Struktur.

Og netop fordi Shakespeare har indskrænket sig til flygtig som i Forbigaaende at udstyre sin Romeo med Digterens ydre Attributer og Evner — just fordi han efterhaanden som Stykket skrider frem næsten synes at glemme dem, for saa meget klarere og bestemtere at vise os Digteren i Aand og Sjæl, omtumlet af sin Livsskæbnes rullende Hjul, just derfor har vi Lov til at gaa ud fra, at Shakespeare, idet han skildrede Romeo, er trængt dybere og dybere ind i sin egen Sjæl og har gydt stadig mere af sit eget Hjærteblod ind i den digtede Skikkelse.

Romeos ydre Livsskæbne har ingen Ligheder med Shakespeares — for sin Samtid har han derfor kunnet undgaa at drage nogen iøjnefaldende Paralel. Og for os, der har vænnet os til i Shakespeare saa exklusivt at se den dramatiske Digter, at vi næsten har glemt, at han paa Romeo og Julies Tilblivelsestid haandterede det lyriske Plekter som en Mester og sikkert deri saa sit Kald og virkelige Talent — i Modsætning til det dramatiske Brødhaandværk, Omstændighederne tvang ham til at drive — for os ligger den indre Paralel maaske endnu fjærnere.

Men i Romeos indre Konstruktion har Shakespeare givet os en Del af sit eget hemmelige Jeg, den lyriske Side af sig selv, lige saa sikkert, som han i Mercutio har givet os sin ydre Form, sit for Dagen lagte Væsen. Selv var han dem begge i én Person, for sine Omgivelser utvivlsomt langt mere den sidste end den første. Men i Romeo har han givet os Lov til at se ind i sin let opbrusende, expansive, til Randen fyldte, og til Selvmordet udtømte, altid urolige lyriske Digtersjæl, frigjort for al mercutiansk Tilsætning — Digterguldet, ublandet af det tarvelige, men for det praktiske Liv uundværlige Kobber.

V.

Vi ser ikke en eneste Gang i Stykket Romeo i hans Hjem: hans Forældre er netop antydede. Den ydre Ramme mangler fuldstændig.

Begge de gamle Montagus elsker højt deres Søn, den eneste. For Moderens Vedkommende er denne Kærlighed sværmerisk, næsten extatisk, den er hendes hele Liv: hun dør af Sorg over hans Forvisning. Hos Faderen er hans Kærlighed tilsat en god Del Egoisme: hans Bekymring for Sønnens Menneskeskyhed er næppe upaavirket af det Plus, Sønnen betyder for ham i Slægtskampen mod den sønneløse Capulet, som han hader med hele den nedarvede Følelses Styrke: i Kampscenen er det Montagu, der overfuser den gamle Capulet med Skældsord og svinger sit Sværd mod den værgeløse Krøbling.

Med en saadan Fader og en Moder, hvis sværmeriske Natur let kan tænkes i Slægtsfejden at have antaget en næsten religiøs Fanatismes Farve, har denne Fejde for Romeo været hans Opvækts daglige Brød. I det uendelige er de gamle Historier blevet frisket op, nye Krænkelser drøftet, nye Rænker forudset, nye Nederdrægtigheder afsløret — aldrig er Hadets Brønd bleven dækket til, ustandselig er der øst Strømme op deraf. Det gjaldt jo om, at han, den unge, Slægtens Haab, fra Isse til Fod blev gennemtrængt deraf.

Og denne Arvefejde med alle dens grufulde Enkeltheder, Hæsligheder, Voldsomheder og Skænsler, har, efterhaanden som han voxede til og blev en Mand, fyldt hans bløde, skønhedstørstende Sind med Væmmelse og Afsky — de Fremtidsprospekter, der oprulledes for ham, den Rolle, han selv skulde komme til at spille i denne Troldedans, har forekommet ham forfærdende. Som Hamlet faa Aar senere har han atter og atter stønnet:

> Al Verden er af Lave — hvilken Nød
> at jeg just til at rette den blev fød!

Det er Romeos Tanke, ikke mindre end Mercutios egen, som denne udtaler, da Striden kræver hans Liv som Offer: *Pest ramme Eders Huse.* Hele Slægtshistorien og Slægtens Skæbne er blevet ham en knugende Byrde, en Mur, der har spærret Sol og Lys ude for ham, dræbt Skønhedsglæden i ham. Hjemmet er blevet et Fængsel for ham, tungt og trist som det har været, uden Mulighed for at indføre en ny Tanke, en anden Synsmaade: blot en Antydning af at han, Romeo, ikke saa som Faderen paa Familiens store Sag vilde have

ført Slægternes Fjendskab ind i Forholdet imellem Generationerne. Hvor skulde Romeo med sit blide, kærlige Sind kunne bringe det over sit Hjærte at tilføje sine gamle Forældre saa dyb en Sorg? For at unddrage sig al denne Tyngsel har han saa vidt mulig undgaaet sit Hjem. Han har forladt det saa tidlig og saa hyppig som paa nogen Maade muligt.

Der er Symbolik deri, naar Shakespeare ikke en eneste Gang fremstiller Romeo med Hjemmet som Ramme!

Han har søgt Selskab i den Kreds, hvori han hørte hjemme, Beaumonden. Han har følt det som en Befrielse, og han har en Tid nydt den som en løssluppen Fange. Fra den Tid er det Mercutio mindes ham som den glade, vittige Romeo. Fra den Tid har Capulet hørt om ham:

> Han har et ridderligt og ædelt Væsen
> og, det er Sandhed kun, Verona priser
> ham som en brav og vakker Ungersvend.

Men ogsaa Selskabets Luft har Familiefejden forpestet for ham. Tilhængernes Kreds — det var Hjemmet om igen. I Modstandernes Kredse kunde han ikke vise sig. Selv blandt de Neutrale havde han vanskeligt ved at finde blivende Sted: Ængstelse for at blandes ind i Striden gjorde Gæstfriheden forsigtig og knap tilmaalt. Og selv hvor den øvedes, var Glæden kun halv. En tilfældig Gæst kunde indfinde sig, en tilfældig Ytring falde og Ufreden fortrængte Glæden — altid lurede Kævlet paa Lejligheden til at slippe løs. Og hvad der var endnu værre: hemmelige Modstandere lurede paa hans Ord, Sladdersøstre bragte til Torvs for rette Vedkommende sandt og usandt om hans Færd: hver uskyldig Spøg, hvert henkastet Ord, hver ungdommelig Letsindighed blev bragt til Fjendernes Kundskab, behørig udstafferet og forvrænget blev de smedet til Vaaben mod ham og hans Slægt. I Hjemmet mødte han dem igen som lige saa mange Bebrejdelser. For ikke at synes Forræder mod sine Nærmeste maatte han passe nøje paa alt, hvad han sagde og gjorde — han følte sig usikker, tvungen — hans aabne Sind maatte give Plads for Mistro: Venligheden forekom ham efterhaanden som en Fjende, langt farligere end Kulde og Fjendskab.

Forstillelse og Falskhed, Baghold og Rænker syntes ham at lure

hvor han viste sig — kun ved at give igen med samme Mønt kunde han værge sig. Det hele blev ham vederstyggeligt — uskønt.

Romeo maatte betale den aabne, frejdige Natur sædvanlige Tribut til Verden, naar den med Tro og Tillid skrider over dens Tærskel: han blev snigløbet af den. Hverdagsnaturen forsoner sig hurtig med sligt og gør Gengæld. Men over Romeos varme, følsomme Sjæl faldt det som en pludselig Kulde, i hans Hjærte skreg det som en skærende Dissonans, der af Sangbundens Dybde kastedes tilbage i mangfoldig Forstærkning.

Romeo trak sig tilbage fra Selskabet — tilbage til sine nærmeste Venners aller snævreste Kreds.

VI.

Romeos elskværdige, ædle og ligefremme Natur afspejler sig i de varme og gode Følelser, han indgyder alle sine Omgivelser. Alle holder af ham: hans Forældre elsker ham over alt i Verden, Chefen for det fjendtlige Hus sætter Pris paa ham, hans Tjener vaager over ham med den dybe Venerations Ængstelse og Omhu, hans Skriftefader ofrer alt for at imødekomme hans Ønsker, hans Ven, Benvolio, gør sig i Farens Stund til hans veltalende Defensor, hans anden Ven, Mercutio, ofrer sit Liv for at hævne den Forsmædelse, han selv ikke gider tage op. Selv er han venlig, hjælpsom og god mod alle, høje som lave, Venner som Fjender. I hans aandelige Skønhedsverden er der ikke Plads for blakkede Følelser, stygge Ord, stødende Adfærd.

Derved paavirker han sine Omgivelser og stemmer dem i samme Toneart: han har Evnen til at faa det gode op i dem; derfor elsker de ham, men de naar ham ikke til Bæltestedet.

De to Venner, i hvis Selskab Shakespeare stadig lader os se Romeo færdes, viser det klart.

BENVOLIO er som sit Navn: velvillig, godmodig, fredsommelig — ubetydelig.

Han er et af disse Dusinmennesker, om hvem ingen kan sige nogetsomhelst ondt, og som alle sætter Pris paa, men som ingen bryder sig synderlig om. Han siger aldrig noget galt, men heller

aldrig noget godt. Han synes skabt til Fortrolighed, og naar man har betroet ham sine intimeste Anliggender, ærgrer man sig over det, fordi man ligesaa godt kunde have ladet være: Benvolio er nøjagtig den samme efter Fortroligheden som før. Han er Trofastheden selv mod dem, han har sluttet sig til, men han har ikke sluttet sig til nogen af Overbevisning, af indre Varme, af Temperament. Han er Montagu's Brodersøn — altsaa er han en Montagu: havde han været Capulets Halvfætter havde han været en Capulet. Det føler alle ubevidst, Venner som Fjender. Derfor er der ingen, som er vred paa ham, men heller ingen, der er begejstret for ham. Han er Romeos Ven paa nogenlunde samme Maade, som Romeo er Ven med sin Slobrok.

MERCUTIO er af en ganske anden Støbning. Han er Fyrstens Frænde —hvilket betyder, at han i og for sig staar udenfor Partierne. I Shakespeares Kilde forekommer han kun et eneste Sted, ganske en passant, som indbudt Gæst hos Capulet under Festen, hvori Romeo og hans Venner maskeret deltager. Shakespeare nævner hans Navn blandt dem, som Capulet indbyder til denne Fest og følger altsaa dermed sin Kilde. Men han har ganske selvstændig bearbejdet Skikkelsen og øjensynlig gjort det med den mest levende Interesse og i de skarpeste Farver.

Mercutios Sympati er hos Romeo — ikke i hans Egenskab af en Montagu, men hos Romeo som Menneske. Han er virkelig Romeos Ven og viser det i Gerning. Han er Tybalts Fjende, ikke fordi denne er en Capulet, men — som han selv siger — fordi Tybalt er en Vigtigmager, en Jean de France, en Modejunker, en Spyflue. Mercutio er altsaa i diametral Modsætning til Benvolio Ven og Fjende af Overbevisning og Følelse*) — ikke paa Grund af Vane eller Fødsel. Han er et Temperament og en Karakter.

I sit Væsen karakteriseres Mercutio ved et altoverstrømmende

---

*) I Brookes Digt beskrives Mercutio som et Menneske med iskolde Hænder. Schück mener, at Shakespeare heraf har taget Anledning til at skildre ham som en ganske vist livlig og begavet gentleman men dog med et koldt Hjærte. Den i Texten udviklede Opfattelse stemmer ikke hermed.

Fyrværkeri af Vittigheder. Ordspil, Stiklerier, Bonmots, Hentydninger og Saftigheder fylder Luften, som om Bisværme fløj op, saa snart han aabner Munden.

Naar man erindrer Ben Jonssons Udtalelse om Shakespeare, at »Ordene strømmede fra ham med en saadan Lethed, at det undertiden var nødvendigt at holde igen paa ham«, og sammenligner Mercutios Ordstrømme hermed — f. Ex. i Skildringen af Dronning Mab, som Romeo maa afbryde med et velment: Saa, hold dog op, *(peace)* hold op, hold op! — maa man tænke herpaa. Og Beaumonts Skildring af Sammenkomsterne i »Havfruen«, hvor Shakespeare og Ben Jonsson kappedes om at sige Vittigheder, saa morsomme, at det var »som om det var lykkedes dem at sammenfatte alt deres Vid i en Spøg for derefter at leve videre som aandssvage Narre Resten af deres Liv«, passer fortræffeligt med Mercutios og Romeos Vittighedsduel i II [4], saaledes som den findes i Originalen*).

Naar hertil kommer, at Mercutios hele *ratio vitæ* i Stykket er at være Modstykket til Romeo, synes det fuldt berettiget, hvis man i Romeo maa se en Personifikation af Digteren Shakespeare, i Mercutio at se en Personifikation af den modsatte Side af dennes aandelige Jeg — den Side, som vel næppe nogensinde før eller siden i saa høj Grad har været forenet med en straalende lyrisk Digterbegavelse, Shakespeares kritiske Sans, klare Hoved, praktiske Fornuft, gennemtrængende, sprudlende Vid.

Saaledes set faar en bekendt Anekdote, som DRYDEN fortæller om Shakespeare, en ejendommelig, ægte Klang. Den gaar ud paa, at Shakespeare engang blev spurgt om, hvor han havde kunnet nænne at lade Mercutio dø i Begyndelsen af tredje Akt, hvortil Shakespeare svarede, at han havde været nødt til i Tide at slaa Mercutio ihjæl — ellers havde Mercutio slaaet Shakespeare ihjæl.

Der er virkelig i Fremstillingen af Mercutio en Del, der kunde tyde paa, at dette Shakespeares karikerede *alter ego* har været ved at »løbe med ham«.

Shakespeare har villet gøre ham til en Modsætning til den slebne Tybalt, derfor djærv og ligefrem som en Soldat, men han er

---

*) Se foran Noten p. 16.

kommen for langt ud: Mercutio er blevet ulidelig raa. Han har villet gøre ham til en Modsætning til Romeos lyriske Idealisme og poetiske Elskovssværmeri og derfor til en erotisk Realist, men han er atter kommen for langt ud: Mercutio er blevet til en uhøvisk Kyniker. Han har endelig i Mercutios Venskab for Romeo villet vise, at denne i Virkeligheden for Mercutio var hans finere og bedre Jeg, for hvem han vilde ofre — og virkelig ofrede — sit Liv, og at man derfor ikke skulde lægge nogen Vægt paa hans grove Tale: Mercutio hører til dem — siger Romeo — der »i fem Minutter siger mere, end de kan staa ved i en Maaned«. Men i Fremstillingen er Talen bleven det væsentlige, er svulmet i den Grad op, at den i sin Strøm har hulet Grunden ud under selve Romeo som Stykkets Centrum og bærende Kraft, og revet det ægte og sympatiske i Mercutios Karakter med sig i den Grad, at selv en Autoritet som Schück ikke har kunnet faa Øje paa det.

Og fordi Shakespeare har følt dette uden dog at kunne bringe over sit Hjærte at gøre Mercutio mindre morsom end han og hans Samtid fandt ham, har han fundet det rigtigst at gøre kort Proces med ham. For ikke at slaa Shakespeare-Romeo ihjæl maatte han slaa Mercutio-Shakespeare ihjæl.

Ser man bort fra Overdrivelserne og fører Figuren tilbage til dens virkelige Dimensioner, forstaar man paa den anden Side ogsaa, hvorfor det var en Nødvendighed for Shakespeare ikke at spare paa Krudtet i sin Fremstilling af Mercutio. Den sunde bonsens, som Romeo i Mercutio har ved sin Side i Egenskab af Ven og Raadgiver, saa længe Stykkets Plan kræver det, til Modvægt mod hans egen overdrevne Følsomhed, er Romeo i og for sig taknemmelig for: hans Raseri og Sorg over Mercutios Drab viser, hvor højt han har sat ham. Men dennes kyniske Tankegang og den tøjlesløse Maade, hvorpaa han giver den Luft, gør det umuligt for Romeo at finde synderligt Behag i hans Selskab: hele Mercutios aandelige Verden er Romeo saa fjærn som vel muligt.

Selv i sin bedste Vens Selskab er Romeo en ensom Mand — ene i sit poesifyldte Skønhedsrige.

For denne Isolations Skyld, som er en nødvendig Forudsætning for at forstaa Romeo, blev Mercutio i Stykket, som han er.

VII.

Men naar da Solen, Verdens Liv og Lyst,
begynder fjærnt i Østen Skyggetæppet
at drage bort fra Morgenrødens Leje,
da sniger min tungsindige Søn sig hjem,
fra Lyset spærrer sig i Kamret inde,
tillukker Vinduet for det favre Dagslys
og skaber saadan sig en kunstig Nat.

Udenfor larmer Byens travle Dag, over den hvælver sig Italiens blaa Himmel og bader den i sin Sols blændende Straaler. — Bag de tillukkede Skodder i sine Fædres Hus sidder Ung-Romeo med Haand under Kind. Stilheden herinde ombruses af Larmen udenfor som fra et fjærnt Hav. Gennem Skoddernes Sprækker brydes Dagens Lys med de tændte Kærters svage Skær, spiller paa Brynjerne i Krogene, de ophængte Sværd paa Væggene, Bordets blanke Plade. Hans Øje fordyber sig i de sære Lysvirkninger, der fylder ham med Drømme om Pragtsales Lyskaskader, om Maaneskinsnætters Dæmring, om Løvhytters dunkle Gem. Et Kvindeportræt paa Væggen rammes af en legende Lysstraale — det blege, fine Ansigt træder for et Øjeblik ligesom ud af sin Ramme. En Venus-Torso hvidner gulligt imod ham fra Baggrundens Mørke.

Her er Fred og Skønhed — her stiger Sjælen uhindret mod straalende Tinder.

Ung-Romeo nedskriver hurtig nogle Ord paa Papiret, der ligger udbredt foran ham. Han retter — skriver paany. Pennen begynder at flyve: Romeo digter.

Da lyder en kendt, spottende Latter op til ham lige udenfor hans Vindu. Der gaar et Sæt igennem ham. Hastig gemmer han Papiret, slukker Lyset, kaster sig paa Lejet — lader, som han sover, og den Bankende maa gaa sin Vej med uforrettet Sag.

— — — — —

Romeo er et *Stemningsmenneske,* og det er Stemningen, han hengiver sig til i saadanne Øjeblikke. Han lytter til sin Sjæls Musik, dens sagte Hvisken fylder hans Øre og Sind og stemmer det til blide Drømmerier.

Men hvad der karakteriserer Romeo, er, at han ikke forlader sine Stemninger, naar han forlader sin Stue, saaledes som Hand-

lingens Mænd, der ogsaa kan drømme, gør og er nødt til at gøre. Stemningerne følger ham og ude i Livet er det dem, der behersker ham — der stiger deres Hvisken, naar Begivenhederne vælter Impulserne ned over ham, til Storme, til Orkaner, som intet kan staa imod, naar de farer frem i deres vældige Kraft. Hele Stykket handler herom.

Det er Romeos Digtertemperament, hvorpaa denne Kraft beror. Til alle Tider har Digteren — og særlig Lyrikeren — været Stemningsmennesket fremfor alle — det er Grundlaget for den indadvendte Side af hans Digteregenskaber. Følelsernes stærke Overvægt, deres Mangfoldighed, deres Evne til hver for sig at lægge Beslag paa hele hans Personlighed, tage hele hans Aandsindhold ind under deres Herredømme og præge hans Intelligens, hans Stræben, hans Vilje, al hans Tænkekraft med den herskende Følelses Farve, Lys eller Skygge — det er Digterens Sjæl.

Hos Romeo er det rasende Tempo, hvori hans Handlinger foregaar, og som præger hele Stykket*), Udtryk for dette hans Stemningslivs Styrke, dets malstrømsagtige Fart, ligesom det er dets Hede, der aabenbarer sig i de vidunderlige Ord, Digteren lægger ham paa Læben. Næppe har Følelsen skabt Sjælestemningen, før denne hersker helt og udelt i hans Sind: intet kan trives udenfor den, alt rives med af den — Personligheden selv drives foran den som en Stormbuk, parat til at bane den Vej gennem alle ydre Hindringer, der maatte søge at hæmme den vilde Fart. Hvor Følelsen befaler sit: Fremad, maa Personen, Romeo, blindt følge, raabende sit Varsko til alle, der staar imod, sit: Følg med! til alle, der lader sig bevæge:

Saa kom da! Lad os gaa! Jeg kan ej hvile!

udbryder Romeo til sin Skriftefader, da han vil ægte Julie, og det nytter kun lidet, at denne stilfærdig svarer:

Saa sagte, Søn! den snubler, som vil ile!

Men saa almægtig, den enkelte Følelse er i et saadant Sind, saa længe den varer, lige saa afmægtig er den, naar en ny, stærk Stemningsbølge griber det og skyller en anden, maaske en helt mod-

*) Se Note 2 p. 63.

sat Vej. I Modsætning til Fornuften, der er universel, hvilende paa Logikens evige Sandheder hvis Udslag kan beregnes, er Følelsernes Liv individuelt betinget, og derfor uberegneligt. Følelserne existerer kun i Kraft af Modsætningens Lov. En Følelse, der virkede uafbrudt uden at slaa over i sin Modsætning, vilde slet ikke kunne føles o: ophøre at existere. Modsætningen betinger Følelsens og Stemningens Opstaaen — netop Digtersindet er i særlig Grad egnet til at fornemme Modsætningerne og gribes af dem. Men hvilken Modsætning han i Øjeblikket vil gribe er uberegneligt, beroende paa Individualitetens Luner: Digteren kan under de sørgeligste Forhold stemme sin Harpe til Glædens højeste Pris, og han kan mellem Roser og Palmer begræde Verdens Elendighed, ligesom han kan benytte Natstemningen i lige høj Grad til Nattens Pris som til Længsel efter Dagen. Og hvor længe den Stemning, der i Øjeblikket fylder ham, vil fortsættes uforandret, slaa over i sin Modsætning, eller, krydset af andre Stemningsstrømme, følge helt nye Veje, derom kan vi — som Digteren selv — kun have Formodninger, der altid maa være beredt til at vige Pladsen for Overraskelser.

Derfor er Stemningsmennesket det uberegnelige Menneske, desto uberegneligere, jo større, jo dybere, jo mere altomfattende hans Stemningsfylde er. Og Digteren er Stemningsmennesket i dets fuldeste Udvikling, Romeo Digteren saa at sige i Renkultur!

Hvad kan det nytte et saadant Menneske at lægge Planer for sit Liv? Hvad kan andres Forstand, lagt til hans egen, nytte ham? Han ved med sig selv, at i næste Nu vil en Stemning, skabt af Øjeblikkenes Indtryk og Følelser, kunne rive hele den møjsommelig konstruerede Bygning over Ende, splintre den til Pindebrænde, ikke lade Sten paa Sten blive tilbage endog blot af dens Fundament. Kun fordi og forsaavidt Digteren som Regel har et større eller mindre Stykke af Mercutio i sig, klarer han sig gennem Livet. Men Romeo, som kun har Mercutio ved Siden af sig — ikke i sig — og endda saa vidt mulig søger at undgaa ham, maa finde andre Midler til at bjærge sig — maa ad andre Veje se at skaffe sig det Kompas, hvorefter han kan indrette sin Sejlads, i hvert Fald et Slags Kompas, et Surrogat.

Her møder vi Romeos *Fatalisme:* Romeo tror ikke paa den menneskelige Viljes Evne til at lede Menneskets Skæbne. Hans eget

Indre i Forbindelse med det ydre Tryk, hvorunder han har levet, og som det har vist sig haabløst at kæmpe imod, har givet ham Overbevisningen om, at det er Kræfter udenfor Mennesket, der bestemmer dets Veje. FATUM raader: intet Sted handler Romeo efter en bestemt Plan, efter Overvejelse, i Kraft af et Ræsonnement; det er Begivenhederne, der leder ham, ikke omvendt.

> Men han, som holder Roret paa min Fart,
> han styre mine Sejl!

Det er dog ikke religiøs Hengivelse, der præger ham. Udtrykkene paa det citerede Sted er laant af den tilfældige Omstændighed, at Romeo er klædt som Pilgrim og derfor tilbøjelig til at bruge Vendinger, hentet fra en saadans Verden. Hvad han tror paa, er det upersonlige: Skæbnen, Stjærnerne, om man vil Naturloven. Den bestemmer Solens og Stjærnernes Gang, den lader Sygdom, Død og Ulykker indtræde — den bestemmer for Romeo ogsaa hans Handlinger, ja hans Tænkning.

Naar det er Skæbnen, der baade tænker og handler, bortfalder al Nødvendighed og Trang til at tænke selv: naar det ikke er Motiverne, der styrer Handlingerne, er der ingen Grund til at regne med dem. Motivdannelsen stagnerer i Romeos Sind — den Evne, der ikke bruges, forsvinder. Og da han selvfølgelig ikke kan ophøre med at interessere sig for, hvad det er, Skæbnen vil med ham, bliver han — som Slaven der er henvist til af sin Herres Miner og Adfærd at slutte sig til, hvad han vil — tilbøjelig til at tage »Varsler«, som han saa fortolker efter den hos ham i Øjeblikket raadende Sindsstemning.

I den bevidste Tænknings og Overvejelses Sted træder derfor hos Romeo dunkle Anelser, Tro paa Drømme: ubestemte Skæbnefornemmelser, der taaget og uklart synes ham at vise, hvor Vejen bærer hen — men som naturligvis aldrig faar Lov til at bestemme hans Handlinger. Det vilde jo ikke nytte: alt er forudbestemt.

Natten før Festen hos Capulet, der bliver hans Skæbne, har han haft en Drøm, og

> en rigtig natlig Drøm spaar stundom sandt.

Endnu i Døren til Capulets Hus udbryder han:

> mit Sind spaar ondt,
> jeg aner, at en Skæbne, som end hænger
> i Stjærnerne, begynde vil i Nat,
> ved denne Fest, sit frygtelige Kredsløb
> og ved en brat fremskyndet Død forkorte
> det spildte Liv, der gemmes i mit Bryst.

Men hverken Drømmen eller Anelsen holder ham tilbage. »Stjærnerne« vil det anderledes.

Men Stjærnerne — det er i dette Tilfælde i og for sig intet andet end noget saa efemerisk, at hans Venner, Benvolio og Mercutio, har faaet Ideen om at gaa til denne Fest for at adsprede Romeo. Og noget Forsøg paa at sætte en Vilje op herimod, gør Romeo ikke — trods alle Varsler. Hvilket selvfølgelig paa ingen Maade betyder, at Romeo er en Bold for ethvert Vindpust, afhængig som en Billardbal af enhver, der giver ham et Stød.

Sagen er, at den hos Romeo i Øjeblikket herskende Stemning driver ham til Festen. Enhver Impuls, der passer ind i denne Stemning, følger han blindt — det er Fatum. Derfor retter han sig efter Vennernes Opfordring — var den gaaet imod hans Stemningsretning havde han fejet den til Side lige saa hensynsløst, som han nu tilsidesætter, hvad hans Drøm og Anelse har tilsagt ham.

Romeos Fatalisme er Udtryk for, at det er hans Stemningsliv, der behersker ham. Naar han selv tror paa Fatum, er det en Indbildning, der beror paa Forskydningsforestillinger, — netop saaledes, som de opstaar hos Digteren, der er i Stand til med sin Pen at »skabe Skikkelser«:

> et tomt og luftigt Intet
> giver han Sted og Bolig og et Navn:
> saa mægtig er Indbildningskraftens Leg.
> (Skærsommernatsdrømmen).

Romeos Digternatur behøver den udefra kommende Magt at støtte sig til som sin Herre og Mester. Han finder den og kalder den Fatum. Men det er igen hans Digternatur, der gør en Magt ud af »Intet«. Den virkelige Magt er Stemningskræfterne hos ham selv — og i Bunden af sin Sjæl ved han det.

VIII.

Den Stemning, der behersker Romeo i det Øjeblik, han betræder Capulets Hus, er hans Forelskelse i Rosalinde, som han ved deltager i Festen. Det er ham ikke om at gøre at tale med hende, betro hende sin Kærlighed, være hende legemlig nær. Det han vil, er paany at drikke hendes Skønhed, lade sig beruse af den og finde hende skønnere end alle andre. Som han udtrykker det for Benvolio:

> Jeg gaar ej for de nye Lys at skue
> men for at se min egen Sol at funkle.

Man ser Solen — man vogter sig vel for at komme den for nær! Romeos hele Forelskelse i Rosalinde beror paa Overflade: han ser i hende »den skønneste blandt alle Skønne«. Naar Rosalinde dør, »dør Skønhed ud med hende« — hun »berøver Efterslægten Skønheds Arv« — hun er »altfor skøn til at erhverve sig en Helgens Løn« ved at opfylde Romeos Ønsker etc.

Symbolsk er det Overfladiskheden i Romeos Følelser for Rosalinde, Shakespeare hermed vil udtrykke: selve det Sprog, hvori han udtrykker sine Følelser, skal vise det kunstlede i disse. Men psykologisk er det, der skal underforstaas, Arten af den Stemningsverden, som disse Følelser paa det Tidspunkt har skabt i Romeos Sind, og hvori Rosalinde og hendes Skønhed er blevet Midtpunktet.

Romeos Skønhedstrang drev ham bort fra alt det stygge, egoistiske og selvhævdende, han saa i det daglige Liv, i de endeløse Slægtsfejder. I Modsætning hertil skabte den i hans Fantasiverden et Skønhedsrige i Renæssancens Aand, et Skønaandernes Rige, hvor fine Mænd og skønne Kvinder under aandfuldt Samvær, i prægtige Omgivelser skulde fejre Livets Fest, ved hvis Bord han, Digteren skulde indtage Hædersplads. Og ved hans Side, med sin Haand i hans, skulde hun sidde, Skønhedens Ideal og Symbol: Verdens skønneste Kvinde, skabt af hans Drømme. Hendes Kærlighed til ham som hans til hendes skulde være Verdens skønneste, ædleste, aandfuldeste Følelse, alle Stemningers Krone: Paradiset, Timelighedens Ende, Evighedens Uendelighed.

Herom kredsede alle Længsler, i Morbærlunden, i det kunstig skabte Dagslys, herom handlede alle Digte — hendes tænkte Skøn-

hed gjorde Samværet med alle jordiske Ansigter til en Gru for Romeo. Kun i Ensomheden kunde Drømmene frit og uhindret folde sig ud: der blev hun det straalende Midtpunkt, hvorom hele hans Sjæls *latente Erotik* kunde samles.

Og en Dag har han i det virkelige Liv ment at finde hende.

Vi faar ikke at vide, hvorledes dette Romeos kvindelige Ideal har set ud: vi ved kun, at Mercutio beskriver hendes som »et hvidladent Pigebarn med sorte Øjne«, og vi tør antage, at hendes Type har været Birons Elskede i »Elskovs Gækkeri«:

> en køn, hvidladen Tøs med Fløjelsbryn,
> som har i Øjnes Sted et Par Begkugler.

Vi ved fremdeles, at hun hører til Capuletternes Slægt — hun er Søsterdatter til gamle Capulet — og at hun ikke vil vide det mindste af Romeo: om af almindelig Hjærtekulde eller særlig Uvilje vides ikke. Antagelig har hun været betydelig ældre end Romeo og set ham over Hovedet som en Dreng, hvis Forelskelse den erfarne ikke tillægger Vægt. Som Lorenzo siger:

> hun blev var
> din Elskov var som Vindens Leg i Sivet.

Hvad det kommer an paa for Forstaaelsen af Romeos Følelse paa dette Punkt er, at han har ombyttet sit abstrakte Skønhedsideal med et konkret. Dette er lige saa fjærnt fra Virkeligheden som det forrige: det er Romeos Stemning, der skaber det og pynter det op, og Romeo nærer slet ingen Ønsker eller Begæringer om at komme sit Ideal personlig nær. Fordi han paa Bunden af sin Sjæl ved, at Rosalindes saa højt besungne Skønhed er skabt af ham selv, maaske med kun forholdsvis svage reelle Tilknytningspunkter, ønsker han helst at tilbede og beundre paa Frastand: selv det at tale med den Skønne, er overflødigt — i Grunden farligt for den skrøbelige Porcellænsfigur, han har skabt.

Forskellen mellem før og nu er altsaa ikke særdeles stor — det er med velberaad Hu, at Shakespeare ikke lader os se et Glimt af den virkelige Rosalinde.

Men i Romeos aandelige Udviklingshistorie betyder Forskellen,

at Romeo har passeret et Grænseskel. Hans Drøm har søgt tilbage til den Jord, hvoraf den er kommen — den kan ikke længere suge Næring af det rene intet — han er kommet det virkelige Liv et betydningsfuldt Skridt nærmere. Romeo er ved at blive elskovsmoden: efter Skønhedsdrømmens Utopi fulgte det skønne Billedes Realitet — derefter maa følge det levende Væsens Person: *Viriliteten er ved at afløse Puberteten.*

Da Rosalinde besteg Tronen i Romeos Skønhedsrige, betød det, at det hele Rige stod for Fald. Livet begyndte at lade sin Brusen høre. De ydre Sanseindtryk, som Rosalindes Skønhed fremkaldte hos Romeo, passede ind i hans daværende, skønhedstørstende, abstrakte Stemningsverden. Naar en ny, stærk Stemningsbølge fra det virkelige Livs Hav nu rejser sig og ruller ind over hans Sind, vil den skylle det faldende Kongerige bort som en Skumstribe, der kun faar Lov at blive liggende saa længe, indtil den næste Bølge knuser den og frembringer en ny.

IX.

Det var, et dristigt Vovestykke , Romeo og hans Fæller indlod sig paa, da de trængte ind i Capuletternes Borg. Ingen af dem har kunnet betvivle, at det gjaldt Liv eller Død. Blev deres Inkognito afsløret, var Følgerne indlysende: den stridsøgende Tybalt vilde ikke vise sig forsonligere overfor en maskeret end overfor en umaskeret Montagu, og hans Raseri vilde i første Række gælde Romeo, Slægtens fremtidige Hoved. Det blev da ogsaa kun den gamle Capulets uventede, fredelige Intervention, der forhindrede Katastrofen.

Romeo har derfor haft god Grund til at nære bange Anelser, da han overskred Tærsklen. Men Romeo maa selvfølgelig ikke tænkes som en Kujon: hans Besøg er nok til at vise det modsatte, selv om Stykkets øvrige Indhold ikke klargjorde det. At hade Strid behøver ikke at være ensbetydende med at frygte den.

Det er ideelle Grunde, der gør Romeo til en Fjende af den arvede Ufred. Men Montaguernes Blod ruller i hans Aarer: det gamle Had er trængt tilbage af nye Følelser, men det er ikke udtørret. En ny, uventet indtrædende Stemning kan styrke disse nye Følelser, men

den kan ogsaa bryde alle de kunstige Dæmninger ned. Og sker det, forenes den opstemmede Kraft med den ny Strøm, vil Virkningen i Romeos vældigt expansive Sind blive alt overvældende. Kommer Romeos Blod først i Kog, da ve Capuletterne!

Romeo føler alt dette: hans Sind er i Ro, men en Ro, som han vèd, hvert Øjeblik kan blive afløst af Storm. Alle hans Sanser er opladt, hver Nerve spændt, han er som et Kraftcentrum — et Tryk og Udladningen vil følge som en Explosion.

Romeo føler sig pludselig revet ud af sin Drømmeverden midt ind i det virkelige, anspændte, stærke Liv, som han saa længe har undgaaet. Hans Følelsesliv suger Modsætningen til sig — den er som en vederkvægende, berusende Drik. Som en ung, ædel Hest, der har være indelukket, føler han en Nydelse ved blot at røre sine Lemmer. Livet syder i ham, hans Aand løfter sig. Frigjort blandt Mennesker, han ikke i Forvejen kan udenad, føler han Ungdommens stærke Sang i sit Legeme og Sjæl; i Forventningen om det overordentlige, det usædvanlige, det utrolige tilspidser al hans Sjæls svævende Higen og Attraa sig.

Erotiken hvisker om ham. Unge, skønne Øjne søger hans, smilende Blikke indbyder ham til at benytte sig af Maskens Dække.

> Den Lyst, der varmer Ungersvendens Blod,
> naar Vaaren kommer paa sin lette Fod,

gyder sin Ild igennem ham. Hans Ensomhedsfølelse, Eremittilværelsen »halter bort« som den tyngende Vinter:

> ved en yndig Hær
> af friske Blomster kan han Øjet fryde.

Renæssancens hele Romantik, Elskovens hede Lue bag Fleuretternes kolde Staal, hidser ham til Feber. Glemt er hans kølige Skønhedsrige, glemt er dets aandfulde Debatter, glemt er Is-Skønheden, der skulde sidde paa dets Trone — glemt er Rosalinde! Mere attraaværdig end den skønneste Ryg, der vendes mod dig, er den varme, bølgende Barm, der trykkes mod din — et eneste Elskovsblik giver mere Rigdom end to straalende, sorte Øjne, der betragter dig med Kulde, et blødt Kys af fugtigfriske Læber volder mere Fryd end tusind anæmiske Drømme om uopnaaelige Gunstbevisninger.

Elskovens Lyst og Glæde begynder at risle som en hed Strøm gennem Romeos Aarer, en helt ny Skønhedsverden viser sig for ham. Kvinden, den varme, levende Kvinde staar pludselig for ham som Livets største, mest ophøjede Maal. Alle Fortidens og Nuets krydsende og brydende Stemningshvirvler samler sig her til én Bølge, der bred og brusende skyller gennem hans Sind, i vældig Fart og Kraft sønderslaaende alt, hvad før levede og aandede deri.

Og da sker det utrolige.

Højt paa Bølgens Top bæres imod ham, ung, frisk, varm og skøn som ingen, han før saa, en purung Kvinde, en duftende Rosenknop just i Færd med at aabne sig, ren og uskyldig og dog længselsfuld som en rødmende Brud. Hun smiler til ham, hun byder ham sine Læber til Kys — en Verden af Lykke aabner sig for Romeo, som naar et Forhæng pludselig glider til Side: for første Gang i sit Liv ser han klart, derinde, der, hvor hun dvæler, der bor Skønheden, Drømmen, Lykken — der er Livet.

Romeo har mødt Julie. Hans lange Pilgrimsgang gennem Drømmeørkenen er endt, han er naaet frem til det forjættede Land, der flyder med Mælk og Honning: Elskovens Land.

X.

Vi lærer Romeo at kende udenfor hans Hjem, i hans Venners Kreds. JULIE ser vi i hendes Hjem, det er hendes Milieu, hendes Jordbund, af den er hun voxet frem, til den er hun organisk knyttet.

Capulets Hus er mindre inficeret af Slægtsfejden end Montagus: en naturlig Følge af, at Capulet er ældre end Montagu — han har Podagra, maa færdes med Krykke — og der er ingen Søn, hvem Slægtstraditionerne skal indpodes. Det er karakteristisk nok i *Fru* Capulets Slægt, at Hedsporen findes, der holder dem vedlige: Tybalt er Fru Capulets Brodersøn.

Men noget harmonisk Hjem er Capulets Hus ikke. Gamle Capulet er ingen fin Herre: háns ydre Optræden er grov og støjende. Ballets Damer opmuntrer han til Dans ved platte Hentydninger til deres »Ligtorne«, mod Tjenerne er han bøs og hoven, Tybalt overfuser han, og hans Vredesudbrud mod Julie, da hun vover at sætte

sig op imod hans Villie, er simpelt og fuldt af Sprogets værste Gloser — end ikke Tanken om Prygl er ham fremmed, naar det gælder om at bryde hendes Modstand. — Moralsk er han ikke uangribelig: i sine unge Dage har han været en Skørtejæger, og Fru Capulet synes ikke sikker paa, at han ikke endnu driver Sporten i Smug. — Paa den anden Side er han en munter og jovial Vært, holder af at se Mennesker hos sig og er ikke bange for personlig at tage et Tag med i Festforberedelserne. Alt i alt er han et blodrigt og kraftigt Temperament, en Buldrebasse, hurtig til Vrede som til Forsoning, paa Bunden velvillig mod alle, og omfattende sine nærmeste med en varm Kærlighed, der dog ikke gør Skaar i hans Herskesyge. En gammelengelsk Jorddrot i italiensk Kostume, hvis varme, men ogsaa impulsive og selvraadige Natur, om end i forfinet og forædlet Form, har sat sig Spor hos Datteren.

Fru Capulet er en Dame af den »store Verden«, øjensynlig sin Mand overlegen i Læsning og ydre Kultur; men uden dybere Følelse og Varme. Hun er ikke uden Aand, men det er Belæsthedens Skruethed mere end Tænkningens Overlegenhed, hvormed hun brillerer: hendes Lovprisning af Grev Paris vidunderlige Egenskaber (I 3) er et Pragtstykke af pretentiøs Opstyltethed i Datidens Stil. Snobbet Forfængelighed er hendes Livs Indhold. Det fine Parti, Julies Ægteskab med den fornemme Franskmand, er for hende saa attraaværdigt, at Datterens Sorg og Fortvivlelse lader hende ganske uberørt: i krænket Ophøjethed sejler hun ud af Døren, efterladende Julie, hendes eneste Barn, i den yderste Sjælenød, med de koldt grusomme Ord:

Tal ej til mig — jeg siger ej et Ord!
gør som du vil — jeg kendes ikke ved dig.

Og det er Forfængelighed, mere end indre Antipati, der i Slægtsstriden dikterer hende hendes Holdning: Capuletternes Hus skal ikke lade sig overstraale af Montaguernes; hendes Brodersøn er ikke ringere end Montagus Søn. Derfor puster hun til Tybalts iltre Lyst til at give sig i Kast med Fjendehusets Førstefødte; det er hendes bitre Krænkelse over at have maattet trække det korteste Straa i Konkurrencen, der piner hende mere end Sorg over Tybalts Død, og indgiver hende den skændige Plan, at tage Hævn over de sejrrige

Modstandere ved at forgive Romeo. — Fra Moderen har Julie arvet sin Skønhed, sin Anstand, sin Forkærlighed for fornemt Væsen og sleben Tale, og hun har ubevidst afluret hende den Kunst, der i den store Verden spiller en saa stor Rolle, at ingen kan undvære den: Forstillelsens Kunst — netop i Forholdet til Moderen trakterer Julie dette Instrument med en Færdighed, der viser hen til et fremragende Forbillede.

Ingen af Forældrene har gennem Opvæxten staaet Julie nær. Ingen af dem har givet sig synderlig af med hende: en Dame som Fru Capulet har ikke megen Sans for Barnets lille Verden — Faderen har haft lettere ved at forskrække den lille Pige end vinde hendes Hjærte. Hvor pligtmæssigt, uden Varme, Julies Forhold til Forældrene har været, ses af hendes Udbrud, da hun erfarer Tybalts Død og Romeos Forvisning:

> hvorfor fulgte
> da ikke paa det Bud: Tybalt er død:
> »din Fader, Moder, begge ere døde« —
> det havde været dog en Sorg som andre.

Julies virkelige Opdragerske og Omgang har da været hendes AMME, Husets lavere Aktivitetscentrum, hvem ogsaa Moderen lejlighedsvis beærer med sin Fortrolighed.

Uden at komme i Kollision med Sandheden, tør man antyde, at ANGELICA*) pimper: hendes Nerver kræver jævnlig kraftige Opstrammere, og hendes rivende Snakkesalighed og stadige Gentagelser i første Akt af den samme lidet morsomme og temmelig raa Anekdote fra Julies Barndom kan vanskelig forklares undtagen derved, at hun umiddelbart i Forvejen har brugt sine Helbredelsesmidler i lidt større Omfang end fornødent. Hendes moralske Standard har fra hendes 12. Aar været et godt Stykke under Normalmaal, og Erotikens Brand ulmer stadig saa stærkt i hendes Hjærte, at dens Emmer fyl-

*) Det er i Originalen ikke ganske klart, om det er Ammen eller Fru Capulet, der tiltales med Navnet Angelica (IV 4 L. 5). Det Moment af »Sendebud« der ligger i Ordet passer bedst paa Ammen, det »himmelsendte« passer — ironisk — lige godt paa dem begge, men synes rimeligst anvendt paa Ammen, naar man anlægger Romeos Synsmaade paa det Bud, hun bringer ham (II 4 og III 3).

der Atmosfæren omkring hende som Os fra en forstoppet Kakkelovn. Vil man i det hele betegne Angelica som en sledsk, falsk, doven, madkær, egoistisk og bestikkelig Tingest er man ikke særdeles langt fra at have ramt hendes Karakteristik paa en Prik: hendes Apparition, Sprog og Tænkemaade minder stærkt om de kvindelige Chefer for visse Huse i Sidegaderne og Mercutios Misforstaaelse, da hun bringer Romeo Bud fra Julie, kan derfor ikke forundre — hvor meget den end krænker den kaalhøgne Dame. Af selvisk Magelighedshensyn svigter hun sin Herskerinde paa det afgørende Punkt i hendes Livs Prøvestund og gør sig derved skyldig i en endnu større Hjærteløshed end Moderen, fordi hun staar Julie saa meget nærmere og er kendt med, hvor umuligt det er hende at opfylde Forældrenes Ønske. — Og dog er der i denne Folkets ægte Datter noget bestikkende, noget af det, der gør Morgiane for danske Læsere til en saa tiltalende Skikkelse — hvor meget Morgiane end som Menneske staar over Angelica. Bred, saftig, jovial og ligefrem, som hun er, kender hun nu engang kun Kærligheden fra dens mindst sammensatte, mest jordiske Side: Julies første Skridt paa denne Bane har hendes fyrigste Interesse, men dermed er det ogsaa forbi. Bliver der Tale om offentligt Ægteskab, foretrækker hun selvfølgelig den opsigtsvækkende fine og rige Forbindelse for den anstrængende, lidet lovende Affære med Romeo. Grev Paris er jo en »dejlig Mand«.

mod ham
er Romeo en Visk!
Gid det aldrig gaa mig vel,
om ej det Ægteskab er Eders Lykke
langt mere end det første.

Angelica har aldrig lært andet end, at det er Livets Realiteter det kommer an paa — hun aner end ikke, at der findes andre Værdier i Verden. Den stærke, kraftige, velbyggede nordfranske Marquis — og saa Romeo, der, hvor velskabt han end er, dog er en spinkel Yngling, som Marquis'en kan bukke sammen som en aaben Lommekniv!*)

*) Ammen bevarer derfor stedse en vis Overlegenhedsfølelse overfor Romeo. Hendes største Trøst, naar hun tænker sig ham gift med Julie, er, at han vil være »et Lam« mod Julie ɔ: Julie vil faa let ved at magte ham!

Hendes Raad til Julie er bona fide, forsaavidt dette Begreb er foreneligt med Angelica, der intet Øjeblik taber sin egen Fordel af Sigte. I hvor høj Grad Hensynet til hendes egen betryggende, fede Existens i det rige Grevehjem dikterer hendes »gode Tro«, staar hende ikke mere klart, end at det er Tabet af Tybalts Drikkepenge mere end Sorgen over hans Død, der, da han er dræbt, faar hende til at udraabe

> O Tybalt, Tybalt, du min bedste Ven,
> o vennesæle Tybalt, brave Ridder,
> maa jeg da leve for at se dig død.

Og Udsigten til at blive sat paa Porten som overflødig turde vel være et Moment, der ikke maa undervurderes, i hendes Sorg over Julies — formentlige — Død og de fortvivlede Udbrud, den aflokker hende:

> O Ve — o Jammersdag, o Jammersdag,
> Ulykkesdag, o sørgeligste Dag,
> naar har man set saa sort en Dag som denne?
> O Ve! o Jammersdag! etc.

Altid forvexler hun — eller rettere sagt, altid besidder hun Evnen til at forvexle sine egne smaa private Interesser med Altruismens ophøjede Følelser. Aldrig gør eller siger hun andet, end hvad hendes egen Fordel fører til, men altid ser det ud, som om det er hendes varme Omsorg for andre, der leder hende. Det evig menneskelige og forsonende deri er, at med den ene Halvdel — maaske de tre Fjerdedele — af sin Hjærne tror hun det virkelig selv.

XI.

Skønt uden positiv Støtte i Texten faar Stykket ligesom mere af Virkelighed over sig, naar man gaar ud fra, at Montaguerne er en udpræget By-Slægt, medens Capuletterne har deres Rod i Mulden, paa Landet, og at dette præger Slægtsmedlemmernes Udseende og Optræden. Tybalts af Mercutio saa forhaanede Elegance strider ikke herimod: han er jo af Fru Capulets Slægt, og hans vilde Fyrig-

hed falder desto lettere at forklare, jo mere svært bevægelige man tænker sig Capuletterne.

Ogsaa Julie forstaas bedst, naar man tænker sig, at hun i hvert Fald tildels har tilbragt sin Tid paa Landet. Hun er en Capulet, og Capuletternes sunde, kraftige Blod banker i hendes Aarer, deres stærke Skikkelser, afdæmpet gennem Moderens aristokratiske Blod, anes i hendes ungdommelige Former, men Moderens Væsen, Kultur og Smag behersker hendes Fremtræden og Tilbøjeligheder. Tybalt er den af hendes Frænder, der har virket mest tiltalende — eller mindst frastødende paa hende. Mulig har der været nogen Forelskelse mellem dem: i hvert Fald finder Forældrene den rimeligste Forklaring paa hendes Fortvivlelse over Romeos Forvisning i Sorg over Fætterens Død. Men om noget alvorligt har der ikke været Tale, og Julies Ungdom har hos Forældrene udelukket Tanken om andet end Barnestreger.

I Stykket er Julie 14 Aar. Selv for en Italienerinde er det en urimelig tidlig Ægteskabsalder — for Englænderen Shakespeare maa den have staaet som unaturlig. I Brookes Digt er Julie 16 Aar, i Painters Novelle 18: man fristes til at tro, at Misforstaaelser eller Trykfejl paa en eller anden Maade maa have gjort sig gældende i Shakespeares Aldersangivelse*). Under alle Omstændigheder er Julie, skønt ung, udviklet som Kvinde: yndig, frisk og let som Italiens nys udsprungne Piger. Med den første Ungdoms, næsten Barndommens skære, skiftende Farver over de fine Træk, med sit muntre, lysende Smil, der kommer og gaar som Solstrejf i April, det straalende Blik fra de mørktfrynsede Øjne, udgaar der fra hendes bløde, harmoniske Skikkelse en uudsigelig, forklaret Glans, der bringer Romeo til at sige om hende da han ser hende, at hun kan »lære Faklerne at brænde klart«, og samtidig noget funklende og glittrende, som lader ham sammenligne hende med »en rig Juvel, hængende paa Nattens Kind«, der som en Ædelsten om Madonnas Pande er

for høj til denne Jord, for fin at røre.

Hellig og ukrænkelig synes hun ham i sin Renhed, og derfor til-

*) White tænker sig, at der i den Udgave af Brookes Digt, som Shakespeare har benyttet, fejlagtig har været trykt XIV i Stedet for XVI — i Datidens Tryk gengaves Tal hyppig med Romerziffre.

taler han hende som et højere Væsen:

> Har jeg for dristig rørt en Helligdom
> med syndig Haand, saa vil jeg gærne bøde.

Men over alt og gennem alt trænger den ubeskrivelige Sødme fra dette uberørte Pigelegeme, dragende, lokkende, uimodstaaelig; og han fortsætter:

> min Læbe kommer som en Pilgrim from
> for med et Kys at slette ud min Brøde.

Julie er ingen fransk Ingenue, lige hjemkommen fra Klosterskolen. Landlivet har i en sund og naturlig Form lært hende Skabelsens Intimiteter — i sin Amme har hun haft et Lexikon, som hun ikke engang behøvede at slaa op for at blive bekendt med menneskelig Erotik og dens Udtryksformer. Det store Mysterium har fyldt ogsaa hendes Tanker, men som noget fjærnt, uvirkeligt, noget, der i alt Fald i en uoverskuelig Fremtid ikke kom hende ved. Det er mere end en Talemaade, naar hun til Moderens Ægteskabsforslag strax svarer:

> Det er en Ære, jeg har aldrig drømt om

— kun at Originalens Form: det er en Ære, *jeg ikke drømmer om*, selvfølgelig er korrektere: thi drømt om det har Julie som alle unge Piger; kun har »Æren« ingen Aktualitet i hendes Tanker.

Hvad hun har tænkt paa, har nærmest været Spørgsmaalet, om hun kunde forestille sig at giftes med den eller med den — og Svaret har altid været negativt. Saa skulde det da være Tybalt — men alligevel: Nej — heller ikke ham! Og da det virkelige Ægteskabsemne, Grev Paris, foreslaas hende, svarer hun ud fra denne Tankegang naturlig:

> Nu, jeg vil se ham, om maaske det lykkes
> at lide ham —

Hvor ægte er ikke Udtrykket: *I'll look to like* — ganske unge Piger taler ikke højt om at »elske« — de kan højst »lide« den eller den unge Mand.

Da hun ser den hende ganske ubekendte Romeo i Balsalen, bliver hun først og fremmest slaaet af, at han er forskellig fra alle andre, hun har truffet, ung, elegant, smidig som en Toledoklinge, spændt som en Violinstreng. Han interesserer hende levende og hun henrykkes, da hun mærker, at han higer mod hende. Naturligvis er der kvindelige Pragtblomster i Salen — ogsaa Rosalinde er jo med — Pragtblomster, som ogsaa forekommer Julie, der halvt er et Barn, vidunderlig skønne og tilbedelsesværdige — men se: denne fuldendte Kavaler gaar udenom dem — for hendes Skyld! Han berører hendes Haand, han tager hendes Arm, sætter sig ved hendes Side: de samtaler*), hans brændende Øjne hviler i hendes, hun føler hvorledes Gløden i ham tændes, stiger, slaar ud i Flammer: hun er bristefærdig af Glæde, Lykke, Betagelse. Som hypnotiseret følger hun hans Tale: — skønne, fine, ærbødige Ord, aldrig har hun hørt et saadant Sprog, aldrig saa blid og sørgmodig en Røst, aldrig set ind i to Øjne, saa dybe, saa flammende — næsten som tilhørte de ikke et Menneske. Han anklager sig selv, hun forsvarer ham: han beder om et Kys, hun ved knap selv, hvad hun svarer: nægte hvad han beder om er saa umuligt som at lede en Strøm opefter mod dens Kilde:

> En Helgen plejer ej at røre sig
> om end han giver, naar man beder smukt.

Tilladelsen er givet: et ærbødigt, dvælende Kys følger:

> saa svandt min Synd fra mine Læber hen.

Da svimler det for Julie, og som i Trance beder hun nu selv om et nyt:

> Paa mine Læber maa den altsaa være.

Henrykt udbryder Romeo:

> Min Synd? o søde Bod! giv mig igen
> min Synd!

---

*) Romeo og Julie har talt med hinanden en Stund, før vi hører deres Ord.

Og saa følger det Kys, der i et Sekunds Skabelsesproces som ved en elektrisk Strøm, der sluttes, lader alle Elskovens stærktduftende Blomster springe ud med glødende Farver i begges Hjærter:

You kiss by the book.

I disse faa Ord fortælles Miraklet, der er sket. Det kunstfærdig vedligeholdte Billede: Pilgrimmen og Helgenen, fastholdes i Ordspillet: Du kysser grundig — du kysser ved Biblen *(the book)*. Det er ikke blot et Kys, det er tillige en Ed*). Igennem Kysset fornemmer Julie Extasen, den lidenskabelige Betagelse, den fuldstændige Hensvethed, som Stemningen nu har skabt hos Romeo, og hun mærker, at hele hans Sjæl, Person, Nutid og Fremtid er deri. Romeo har svoret en Ed, hellig, ubrydelig som selve Guds Ord, en Ed om Kærlighed, om den højeste, dybeste, rigeste, vidunderligste Elskov.

Og som en Ildstrøm flammer Bevidstheden herom gennem Julies Sind. Hver Svingning i hendes Sjæl mangedobles, hver Pore i hendes Legeme aabner sig — hele hendes Væsen drikker, drikker Elskov. I et Nu forstaar hun, at den er Kvindens højeste Salighed og evige Bestemmelse: noget skønnere paa Jorden findes ikke for hende. I Kyssets glødende Hede har den unge Pige udfoldet sig til elskende Kvinde. Kun én hersker nu i hendes Hjærte: Romeo, der aflagde den hellige Ed til hende:

Hvis han sit Hjærte til en anden gav,
saa faar jeg vel til Brudeseng min Grav.

XII.

Fra det Øjeblik Kærligheden har fæstet sin Rod i Julies Hjærte, skyder hendes aandelige Udvikling Fart som Vinranken i vulkansk Jord.

Rørende ungpigeagtig — næsten barnlig — er hendes Begæring til Romeo i Havescenen, umiddelbart efterat de har tilstaaet hinan-

*) Den engelske Edsaflæggelse for Retten bestaar i at kysse Bibelen. — Romeo har umiddelbart forinden kaldt Julie »*this holy shrine*«.

den deres Kærlighed, om at sørge for Vielse saa hurtig som muligt. — Der er hverken Beregning fra Julies Side eller Solstraalefortælling fra Shakespeares Side heri. Det er simpelthen Julie, som hun er — atter her maa man tænke paa Landbarnet.

Brændende er hendes Ønske om Forening med Romeo — og Barnet ved intet værre end Opsættelse, naar det gælder dets Ønsker. Men Forening — det er for hende Ægteskab, ligesom Ægteskab er Forening. Julie ved nok, at der existerer andre, formløse Foreninger, men for hende er de urene — og mellem Julie og Romeo, hvor alt er rent, fint og skønt, existerer de ikke. Et offentligt Ægteskab, som Sæd og Skik kræver det, er umuligt mellem dem og derfor udraaber hun for Nattens Stjærner sin Sorg over, at Romeo er en Montagu, hun en Capulet. Men et hemmeligt Ægteskab ligger indenfor Mulighedens Grænser: det Baand, der derved knyttes, er ligesaa helligt og rent som det for Slægt og Venner bundne. At Romeo skulde se anderledes paa Sagen, tænker hun sig ikke for Alvor. Vel siger hun til ham:

> Men har du ej godt i Sinde mod mig
> besværger jeg dig — — — da bejl
> ej mer, men overlad mig til min Smærte.

Men i samme Aandedræt, uden mindste Ophold, uden at begære eller vente paa noget Svar, tilføjer hun:

> Imorgen sender jeg dig Bud —

nemlig netop det Bud, der skal have at vide

> naar, hvor du vil fuldbyrde Kirkens Pagt!

Man maa være Shakespeare for at kunne udtrykke saa meget med saa lidt! Al Julies unge Troskyldighed ligger deri.

Men allerede Dagen efter har Knoppen udfoldet sig til Blomst. Ammen finder ikke mere Gaarsdagens beskedne, lille Pige, der lod Omgivelserne regere og bestemme: nu lader hun sig ikke længere viljeløst overstrømme af Ammens taabelige Veltalenhed. Skarpt, klogt og klart skærer hun igennem hendes Beklagelsers og Talemaaders Flom og stiller atter og atter, uden at lade sig forvirre, sine koncise Spørgsmaal: Ja eller nej. Julie ved nu, hvad hun vil.

I Mødet med Romeo kort efter, i Forberedelsesscenen til Vielsen, mærker man, hvorledes hendes Kærlighed fra Overvældelse og Uvished har voxet sig stærk og stor, med dybe Rødder og løvrig Krone, til et herligt Træ, hvori den dybe Længsel hvisker:

Min Følelse er rigere paa Indhold
end Ord — stolt af sin Skat forsmaar den Smykke.
Kun Tiggeren udregner, hvad han ejer;
min Elskov voxet er til slig en Sum,
at ikke halvt jeg kan min Rigdom tælle.

Ømme, stærke, stolte Ord! Ikke blot hendes Elskov — Julie selv er voxet. Ællingen fra igaar er Dagen i Dag den stolte, hvide Svane.

Og som en Fugl Fønix flyver hun ind i Elskovens store Baal. I den dejlige Brudesang (III [2]) indvier hun sig selv til dets Hede:

Kom blide Nat, kom elskovsrige Nat
med sorte Bryn; giv mig min Romeo!
— — —
Kom Nat — kom Romeo, du Dag i Natten,
— — — Skjul med dit sorte Slør
det vilde Blod, der blusser i min Kind.

I Afskedsscenens vidunderlige Vexelsang udsynger hendes Sjæl som det finest stemte Instrument den uendelige Kærligheds Glæde over at besidde, dens Sorg over at skulle miste — dens Vemod over, at de skønne Timer er svundne og dens Haab om, at de kan forlænges blot én Time, en halv, et Minut. Fra hendes Læber lyder Menneskehjærtets evige Kvad, naar det svulmer i Kærlighedens første Vaar, Kvadet om Elskovens Fryd, om Skilsmissens Kval, det kommende Gensyns Glæde, og om Længslen, Menneskets Trøster og dets Bøddel, for hvis vældige Vinger ingen Afstand er for stor, men hvis skarpe Næb dog hugger og river i Menneskets Lever og Hjærte:

Lad mig faa Bud fra dig hver Dag, hver Time,
i hvert Minut er der jo mange Dage.
O saadan regnet vil jeg blive gammel,
før jeg igen skal se min Romeo.

I Afskedens Følge svæver som skumle Spøgelser uhyggelige Anelser om Ulykker og Død:

> O Gud, mit Hjerte aner intet godt.
> mig synes nu, som du dernede staar,
> jeg ser dig dybt i Graven som et Lig.

Thi bag den store, den største Kærlighed lurer Dødstanken, kun i Døden er den virkelige, aldrig endte Forening. —

Saa vikler Dagliglivets Pinagtigheder sig ud af Elskovens store Fryd og Forvisningens dybe Sorg.

Atter har Julies Personlighed ranket sig i frodig Vækst.

Hvad betyder nu Forældrene for hende — de, som tidligere har staaet for hende omgivet af Autoritetens og Ærefrygtens Nimbus? I sin Kærligheds faa Timer er hun voxet fra dem: som Dværge ser hun dem ovenfra.

Moderens lumpne Planer mod Romeos Liv ikke engang forfærder hende: de skaber hos Julie kun Foragt for deres Ophav. List mod List. Fra Moderens eget Rustkammer henter hun Forstillelsens Vaaben. Dermed fører hun Slangen bag Lyset og tror alt Sejren vunden.

Da lyder Rædsels-Budskabet: Ægteskabet med Grev Paris, som Forældrene i al Stilhed har forberedt indtil nu, da Frugten er moden.

Og da falder for første Gang Bindet fra Julies Øjne: hun ser Verden og Menneskene deri, som de er — ser, at alle Mennesker er Egoister. Alle gaar de rundt saa hyggelige og brave, men med deres egne hemmelige Formaal bag den tilknappede Vest: det er Drivfjedrene, alt andet er kun paataget Flitter. Venlige Ord, Klap paa Kinden, milde Blikke, Kærtegn og Kys — ja vist. Men kom paa Tværs af disse deres smaa, travle Geschäftsskuder og se saa, hvor Billedet skifter: Smilet bliver til Visen-Tænder, Klappet til Slag, Kysset til Bid og Ordet til hvasse Pile, der sønderflængende borer sig ind i det bævende Kød. — De nærmeste, Forældre og Venner — vist holder de af dig, vist vil de dig det godt. Men bedre vil de det for sig selv. Kan du gøre det bedre for dem og nægter at gøre det — ja saa har du misbrugt deres Kærlighed, deres Opofrelser, deres

mange gode Gerninger. Din egen Lykke, dit Livsmaal og Drøm! I bevares — det er jo netop den, de fremfor alt har for Øje — det er deres Ledestjerne, deres Anker, deres Gud! Og den har i hvert Fald det tilfælles med Gud, at Menneskene gør den i deres eget Billede. Falder den anderledes ud, er den for dem ikke bedre end Satan selv.

Forfærdet ser Julie sine Forældre, om hvis uegennyttige Kærlighed hun — trods al ydre Kølighed — aldrig har tvivlet, kaste Masken — ser ind til Moderens bundfrosne, døde Hjærte; maa taale, at hendes til det yderste optirrede Fader — som hun egentlig altid har troet mest paa — overøser hende med Skældsord, saa gemene og brutale, at alt ligesom stivner i hende, og tilsidst truer hende med den yderste Skænsel og Nedværdigelse: Udstødelse af Fædrehjemmet, Arveløshed, Prisgivelse for hele Slægtens og Byens medlidende Foragt og sviende Haan — alt dette, hvis hun ikke ofrer sin Lykkedrøm for hans. Og det er ikke tomme Trusler — Moderen staar ved Siden som deres fanatiske Fuldbyrder, selv om Faderen skulde skifte Sind.

Fortvivlet udbryder hun:

> Ak bor der ingen Medynk i det høje,
> som skuer ned i Dybet af min Jammer!

Men intet Tordenbrag lader sig høre! Forældrene forlader hende i den yderste Vrede — kun hendes gamle Veninde, Ammen, er tilbage:

> O Gud — sig Amme, ser du nogen Redning?
> Hvad siger Du? Slet intet Glædesord?
> slet ingen Trøst?

Men da ogsaa hun

> den gamle Drage, onde Helvedsaand!

svigter, tilraader hende Troløshed og Løftebrud, ja den ligefremme Forbrydelse, den frygteligste indre Skændsel for at undgaa den ydre — da hun ser, at Jorden aabenbarer Afgrunde for hende, hvor hun træder, og forstaar, at Mennesket er ene i Tilværelsen, og at den Ulykkelige er ensommere end nogen anden, da bliver hun med ét kold, rolig og klar.

Endnu en Gang spørger hun Ammen:

Taler du
af Hjærtet?

Og da hun faar til Svar:

Ja af ganske Sjæl og Hjærte!
Hvis ikke, gid det gaa mig ilde,

svarer Julie kun det ene Ord:

Amen!

Al hendes Hjærtes Bitterhed, Foragt og Væmmelse er gemt heri.

Hvor forskellig er ikke den Julie, der udtaler dette bibelske Ord fra den Julie, der Aftenen forud modtog Bibelkysset?

Kun ét staar klippefast og sikkert tilbage i hendes Bevidsthed: sin Kærlighed til Romeo vil hun ikke svigte.

Modig og resolut tager hun saa sin Bestemmelse:

Til Munken nu, om han ved Raad i Nøden;
men glipper alt, da ved jeg Raad — til Døden!

Intet Hensyn binder hende mere til det Hjem, hun engang kaldte sit.

XIII.

Romeo fandt sit Livs store Kærlighed i Capulets Hus ved Festen. Men hans Anelser slog ikke fejl. Fra det Øjeblik er Skæbnen over ham.

Dueljægeren Tybalt ser i Romeos Nærværelse ved Ballet en Fornærmelse og sender Montaguerne sit Fejdebrev. Fra det Øjeblik lurer han paa Lejlighed til Klammeri.

Tybalt ønsker ikke at duellere med Mercutio, da de træffes. Mercutio er ingen Montagu, og han er Fyrstens Frænde. Tybalt bebrejder ham kun, at han gaar i Spænd med Montaguerne, men det Udtryk han bruger*) er nok til at bringe Mercutios Nag til Tybalt

*) *Thou consortest with Romeo.* Lydligheden mellem »Consort« og »Concert« bevirker, at Mercutio spørger, om Tybalt vil gøre Montaguerne til Spillemænd.

til Udbrud. Forgæves søger Romeo, hvis Svogerskab til Tybalt vel kun er en Time gammelt, men hvis Stemning er fredfyldt Lyksalighed efter Vielsen, at undgaa Strid — forgæves lader han Tybalts grove Fornærmelse mod ham selv ubesvaret. Ved Romeos Koldsindighed koger Mercutios Blod over:

O fejge, ærreløse Ydmyghed!

Han vælter sig over Tybalt med Spydigheder og Ukvemsord*), Striden begynder, og ender ved Romeos uheldige Intervention med Mercutios Fald.

Med en Forbandelse og en Vits paa Læben dør denne elskværdige Allerhelvedeskarl — tilbage staar Digteren, uden Raadgiver og Ven, prisgivet Verden og sine Stemninger: han er fortabt: ingen vidste det vel bedre end Shakespeare: Verdens største Digtergeni!

I samme Øjeblik Mercutio lukker sine Øjne, strømmer Ulykkerne som en Haglbyge ned over Romeo, begyndende med at han i Sorg og Harme over Mercutios Drab fælder Tybalt i en ny Duel.

Romeo udvikles ikke som Julie af Begivenhederne: deres Følelseslivs Forskellighed udelukker det. For hende er Elskoven den store Kraft, der fylder hendes Sejl og driver Skibet fremad mod dets Maal. For ham er den en alt omtumlende Orkan.

Da Forvisningen rammer Romeo, styrter hans Verden sammen:

Der er ej Verden udenfor Verona!

Og i de voldsomste Ord raser han mod sin Skæbne. Forvisningen er ingen Benaadning — den er værre end Død — den er Helvede:

de fordømte Aander nævne
det Ord i Helved under Jammerhyl.

Han vil ikke — tør ikke engang høre Ordet gentaget:

O du vil atter tale om Forvisning —

*) I Reinecke Fuchs eller Reynard the Fox hedder Katten Tybert, Tibert eller Tybalt (Thibault—Thybo?). Hertil sigter en Række Ordspil over Tybalts Navn i Stykket (se f. Ex. Mercutios »Rottefanger« paa dette Sted).

og afviser næsten med Gru alle Munkens vise Trøsteord og Trøstegrunde, der dog ikke rokker ved det forfærdelige Faktum,

Til Helved Visdomslæren!
Kan Visdomslæren skabe mig en Julie,
kuldkaste Fyrstens Dom, omplante Staden?
Den duer ej — den hjælper ej — ti stille.

Det er hjærteløst blot at tale til ham — selv Trøsten er hjærteløs og beror paa Uforstand, Mangel paa Medfølelse, i Grunden paa Ondskab: Vis Mand har ingen Øjne, intet Hjærte!

Du kan ej tale om, hvad du ej føler!

Hidsende sig selv op i stedse større Højder, ender han med i et veritabelt hysterisk Anfald at rive Haaret af sit Hoved, kaste sig paa Jorden, jamre og hyle. Og da sluttelig Julies Amme fortæller ham, at Julie »græder og græder«, og Ammen ondskabsfuldt lader ham tro, at Tybalts Død er et Led i al denne Sorg, flyder Bægeret over: til Ulykken føjer sig nu for Romeo ogsaa Skyldmomentet: det er ham, der dræber Julie ved at have dræbt Tybalt, han er for hende »Kartovens dødelige Svælg« hans Haand er »fordømt«, hans Legeme »skændigt«, og i et fejgt og usselt Selvmord forsøger han at sætte Kronen paa al den Ulykke, han har bragt over hendes Hoved.

Romeos *psykogene**) Sjælstilstand er i rivende Udvikling. Og som en Psykogèn reagerer han fra dette Øjeblik paa Begivenhederne, indtil han i det skumle Gravkapel paany vinder Klarhed over sig selv ved Faklernes »sidste Glimt«.

Da Munken — til Ammens udelte Glæde og Tilfredshed — alvorlig læser ham Texten og minder ham om, at hans Brudenat stunder til, og at Julie venter ham, tørrer han Taaren af sin Kind som Barnet, der faar et Æble til Trøst for, at det har slaaet sig:

O hvor min Sjæl er nu paany oplivet!

Ikke en Tøddel er ændret i hans Domfældelse — ikke den mindste Ændring er indtraadt i hans Skæbne, ingen Del af hans Sorger er taget fra ham, ingen Glæde, som han ikke kendte godt nok i Forvejen, er kommet til. Der er kun sket det, at den Glæde, som han i sit for-

*) Se *Wimmer:* Psykogene Sindssygdomsformer (1916).

rige fortvivlede Stemningsbrus rent havde glemt — netop deraf fremgaar, hvor dybt og stærkt det har været — nu holdes op for ham, og strax virker Modsætningens Lov. Fortvivlelsen over det tabte, Dødstankerne, som fulgte i deres Kølvand, fordamper som Dug for Solen i Straalerne fra den nære Besiddelsesglæde — og det skønt det tabte ikke blev besiddet mindre, da det begrædtes som tabt, og det besiddede ikke er mindre tabt for ham, fordi det et kort Øjeblik holdes besiddet.

Saa almægtig er Stemningen hos Romeo, saa hurtig kan den skifte. Saa lidet har den at gøre med »Visdomsord«, sund Fornuft, virkelige Bevæggrunde, reelle Begivenheder.

Sjæleglad iler han nu ud af Paterens Dør til Stævnemødet:

> Hvis ikke Glædens Fylde vinked mig
> med Sorg jeg skiltes — —.

Fra den ulykkeligste af alle forviste er Romeo forvandlet til den lykkeligste af alle Elskere — Stemningens Kompasnaal har flyttet sig fra Ordet »forvist« til Ordet »Elsker« — og strax er Verden for ham omskabt.

Og som Aftenrøden forgylder Bjærgtoppene, selv efterat Solen er gaaet ned, kaster denne Romeos Opstemthed, Lykkefølelsen, der næres af Erindringer om Elskovsrusens søde Timer, sine Straaler over hans Sind endnu i Mantua i det Øjeblik, Budskabet om Julies formentlige Død rammer ham:

> Hvis jeg tør tro paa Søvnens Smigertale,
> saa varsler Drømmen mig et Glædesbud.
> Let sidder Brystets Herre paa sin Trone,
> et uvant Livsmod hæver mig i Dag
> med glædelige Tanker over Jorden.

Og hvad er det for en Drøm, som har haft denne velgørende Indflydelse? Det er en Drøm om, at Julie har fundet ham død og derpaa

> kysset saadant Liv paa mine Læber,
> at jeg stod op igen og blev til Kejser.

Det er en nøje Fortsættelse af Julies sidste Hilsen til Romeo i

Afskedsscenen, hvor hun syntes, at han lignede et Lig i den gryende Dag.

Dengang tog Romeo det som et ondt Varsel, thi han svarede:

Det er for mine Øjne ogsaa du!
Ja Sorgen drak vort Blod!

Og nu er den samme Forestilling, omsat til en Drøm og tilsat et Kys, blevet et godt Varsel: det lover endog Romeo Værdighed som Kejser!

Sagen er, at Romeo venter Brev fra Munken om, hvad der er sket siden Romeos Bortrejse. Som for alle unge er det for Romeo, at vente Efterretninger, at vente gode Efterretninger. Derfor er han glad og frejdig til Mode, og fordi han er glad, fortolker han Drømmen som et Glædesbud. Naar han synes at tro, at hans Glædesfølelse skyldes Drømmen, er det en Selvillusion. Det er Stemningen, der bestemmer hans Fortolkning af Drømmen — ikke Drømmen, der bestemmer Stemningen. Romeo ved det — saa godt, at det ikke falder ham ind at sætte Drømmen op som Handlemotiv mod hans efterfølgende Impulser — og han ved det ikke — derfor virker den Efterretning, der nu bringes ham, saa overvældende paa hans Sind.

Julie er død — det er den korte Beretning, hans Tjener bringer ham fra Verona.

Den voldsomme Modsætning mellem hans forhaabningsfulde Lykkestemning og det alt Fremtidshaab for evig nedslaaende Ulykkesbudskab skaber som et Orkancentrums Rasen i Romeos bevægelige Sind. Alt er forbi, selv Himlen har sveget hans gyldne Tro:

Saa kan jeg trodse Eder, Stjærner!

Denne Gang kaster han sig ikke paa Jorden under Skrig og Graad. Lufttrykket er for voldsomt til at kunne udløses i Blæst og Regn. I hans Udraab er sammenbidt Desperation, rasende Handlevilje — det er som et Raab: til Vaaben! Hvor afmægtig Romeo end er til at bekæmpe Stjærnerne og det, der styres af dem, saa kan han dog én Ting: ofre sig selv for deres Magt — gøre det modsatte af, hvad Skæbnen byder ham: trodse Fyrstebud og Forvisning, Slægtshad og Slægtsfejde, trodse Døden og dens Vælde! Trodse vil han,

— dysforisk Trods, Afmagtens og Hjælpeløshedens Vaaben, er det eneste, der staar til hans Raadighed.

I Virkeligheden er det den psykogene Selvtilintetgørelsestrang, Romeo her som i Forvisningsscenen følger — i forstørret Skikkelse er det den, der gentager sig. Handletrangen udefter er kun Selvmordsdriftens formelle Iklædning, der beror paa Tilfældigheder — i dette Tilfælde en Ideassociation — rørende og skøn i sit Udgangspunkt, grufuld i sin videre Udformning — hentet fra hin tidligere Katastrofe. I Forvisningsøjeblikkets Fortvivlelse fandt han sin Trøst i Bevidstheden om Brudenattens Fryd — og det er det desperate Surrogat herfor, hans Tanke nu instinktmæssig søger og finder. Det er denne Tanke, der røber sig i det »vilde Blik«, som hans skælvende Tjener opfanger:

Tilbage til Verona! Dèr vil han opsøge Julies afsjælede Legeme, udøse sin vilde Kærlighed over det, omfavne det i en afsindig Brudenats Lykke og Kval. Og saa betale Indsatsen: dø, sove bort for stedse, Ansigt til Ansigt, Favn i Favn med hende, og drømme drømmeløst ved hendes Side den lange Søvn — hvilken Hvile for Tanken, hvilken Skønhed imod dette utaalelige, hæslige Liv, fra hvilket nu al Skønhed og Lykke er veget!

En eneste Gang taler Fornuften til ham:

Men har du ikke Brev fra Munken til mig?*)

Men denne eneste, forstandige Tanke, Drømmens Tanke — vente og høre nærmere Besked, være død — forvist — til han vækkes af Julies Kys — fortrænges strax, da Spørgsmaalet benægtes:

Godt! det siger intet!

Staar Romeo først ved Julies Lig, vèd han tilstrækkeligt. Saa behøves ikke flere »Visdomsord« af Munken — godt, at være fri for dem!

Saa køber han den skæbnesvangre Gift — den hurtigst virkende,

*) Selve Tanken om Munken hidrører aabenbart fra den ovenomtalte Ideassociation: i Forvisningsscenen var det jo netop Munken, som mindede ham om, at Bryllupsnatten stundede til.

der findes. Romeo har Hast! I flyvende Virksomhedstrang farer han foran sig selv.

Og i flyvende Fart gaar Ridtet til Verona. I en Taagetilstand, som i Drømme, hører han Tjeneren fortælle, at Paris skulde have ægtet Julie, og at hun tog sin Død af Sorg — af Trofasthed mod Romeo. Det river ham ikke ud af hans Tanker — bestyrker kun hans Forsæt.

Se Julie — omfavne hende — og saa dø — dø — det er den ensformige Sang, hans Sorg synger for ham under det lange Ridt — til Akkompagnement af Hestens dundrende Hovslag.

XIV.

I Capuletternes pragtfulde Gravkapel paa Kirkegaarden Santa Maria Antica hviler Julie — medens Dvaledrikkens Virkninger stille ebber ud, og Timen nærmer sig, da hun skal vaagne.

Overstaaet er de Rædselsøjeblikke, hun maatte gennemleve, før hun overvandt sig til at tage den hemmelighedsfulde Drik:

Tænk om det var en dræbende Gift, som Munken havde tillavet

for at dræbe mig,
at ej det Bryllup skal vanære ham,
da han har viet mig først til Romeo.

Julie, som alt har set saa megen Svig i sin lille Verden og har lært, at enhver søger kun at bjærge sig og sit, har Grund til at stille Spørgsmaalet. Men hun viser Formodningen fra sig:

saa ond en Tanke vil jeg ikke nære.

Men sæt, at hun vaagner før Tiden — i den skrækkelige Dødehal,

denne Hvælving, dette gamle Benhus,
hvor i Aarhundreder er dynget op
enhver af de begravne Aners Ben.

Dèr ligger Tybalt

blodbestænkt og varm endnu
i Lagnet, ventende Forraadnelsen.

Dèr færdes Aander, der stinker af Død, der lyder

Hyl som af opgravede Alruner,
der gør enhver, som hører det, afsindig!

Hun ser sig selv i Tanken vanvittig af Skræk

lege vildt med mine Fædres Knogler.

Ja hun er næsten alt vanvittig af Dødsgru: hun tror at se Tybalts Genfærd,

der leder efter Romeo, som spidded
hans Hjærte paa sit Sværd.

Skal hun ikke kalde paa de andre for at gøre en Ende paa de gruelige Tanker? Allerede aabner hun Munden for at skrige. Men nej

Alene
jeg ende maa mit Sørgespil.

Thi hvad lovede hun ikke Munken? Hvad tilsiger ikke hendes eget Hjærte hende:

byd mig, hvad jeg har skælvet ved at høre!
jeg gør det uden Frygt og uden Tvivl,
naar jeg kan staa uplettet for min Husbond.

Hendes Kærlighed til Romeo kræver af hende, at hun uforsagt gennemskrider det Dødsrige, der truer:

Romeo
jeg kommer! — dette drikker jeg for dig!

Og med lukkede Øjne, halv afmægtig af Rædsel, slugte hun Drikken — modig indtil Døden, i sin Kærligheds lysende Rustning beredt til at besejre selve Helvedes Gru.

Og nu hviler hun i aaben Begravelse i Kapellet: Mørket har sænket sig over Jorden. I det skumle Kapel dvæler ingen Lysstraale. Fra Kirken slaar Uhret dæmpet sine Slag. Allerede begynder Julies Hjærte svagt at slaa, Dødsstivheden viger, Livets Farver dæmrer paa de blege Træk.

Da aabner Døren sig stille: Grev Paris træder ind med Favnen fuld af Blomster, som han strør over hendes Baare:

modtag den sidste Hyldest af hans Hænder,
som ære dig i Livet, og i Døden
med Sorgens Offer smykke vil din Grav.

Grev Paris er ingen Romeo: det er ikke sit Liv, han vil bringe Julie som Offer — det er kun Blomster! Derefter vil han gaa hjem, leve Livet videre, søge at glemme og i Tidens Løb — maaske snart — have glemt.

Men han har elsket Julie som en brav, retsindig, »almindelig« Mand elsker: den fine, skønne Blomst, hun var, har fyldt ham med Ømhed og Ærbødighed — han vilde være bleven hende en god og trofast Ægtefælle.

Det er muligt, at Paris, som den dybsindige RØTSCHER paa sin germanske Vis siger, har krænket »Subjektivitetens Love« ved at ville vinde Julie alene paa hendes Forældres Tilladelse. Men han har handlet i god Tro saaledes, som hans Hjemlands Skikke byder. Hans Samvittighed kan være rolig.

Da bryder Romeo ind — vild og rasende

langt grummere, langt mere ubønhørlig
end Tigrens Hunger eller Havets Brænding.

Intet er der mere mellem ham og Døden, undtagen den Vished, han søger, før han dør: Julies Død.

Imellem den og Romeo stiller Paris sig i den ikke ubegrundede Tro, at Romeo, Capuletternes Slægtsfjende, er kommet hid for at skænde Julies Lig. Romeo bønfalder ham om at vige Pladsen og forsikrer ham:

Hid jeg kommer, væbnet mod mig selv.

Den ridderlige Franskmand vover ikke at efterlade sin døde Brud til den vildt ophidsede Montagu. Det kommer til en Kamp mellem dem paa Liv og Død, og da Paris falder, er hans Bøn til sin Banemand en Appel til hans Ridderlighed og Menneskelighed:

O hvis du er barmhjærtig, saa
luk Graven op — læg mig ved Julies Side.

Dèr vil Paris holde den sidste Riddervagt over hende.

Da først kender Romeo ham og ved, at det er Julies Brudgom, hvis Lig han betragter.

Nu viger den aandelige Krampe fra Romeos Sind. Den vilde Trods smelter. Brudefærd, Lykke, en yndig, smilende Brud — og saa denne skumle Hvælving over Lig og Grave!

Modsætningens Tragik, Menneskelivets uendelige Sørgmodighed griber ham.

De fortrukne Træk falder i Leje, Mildhed og Vemod strømmer som en forfriskende Sommerregn over Sjælens forpiskede Agre. Han er paany den bløde, kærlige, vennesæle Romeo — hans sidste Stemningsbølge vugger ham blidt tilbage til hans virkelige Natur.

Med sænket Kaarde staar han ved Paris blodige Lig: ogsaa du elskede hende, ogsaa du har ladt dit Liv for hende — du min første *og eneste Kamerat:*

> giv mig din Haand
> du som med mig i Skæbnens sorte Bog
> er skreven ind!

Varlig flytter han Liget og lægger Paris i Julies Grav:

> Død, lig nu der, begravet af et Lig!

Da flammer Faklerne op i Trækvinden fra den aabnede Gravkælder. Et fantastisk Skær bryder sig mod Hallens Vægge, saa alting ses klart, næsten som ved Dag. Romeo udbryder:

> Hvor tidt opmuntres ikke Mennesker
> i Dødens Stund? Det kalder Vaagekoner
> »det sidste Glimt«. Saa er vel dette nu
> mit sidste Glimt.

Med uendelig Smærte genser han Julies Skikkelse:

> Min Elskede! Min Hustru!

Se, hvor selve Døden nænsomt har skaanet hendes Skønhed:

> Du er ej overvunden: Skønheds Banner
> staar højt i Purpurglans fra Kind og Læbe
> og Dødens blege Flag ej vajer dèr.

Der ligger Tybalt — hans dræbte Fjende. Ogsaa for ham havde Julie en venlig Tanke:

Tilgiv mig Frænde!

Nu faar han jo Hævn:

Hvor kan jeg vise dig et større Venskab
end med den Haand, som endte brat dit Liv
nu at forkorte hans, som var din Fjende.

Saa følger det sidste Kys og Favntag:

Saa ser nu, Øjne,
for sidste Gang; nu aabner Eder til
det sidste Favntag, Arme, og I, Læber,
I Aandedrættets Porte, nu besegler
med et retmæssigt Kys en Gældsforskrivning,
forfalden strax til Aagerkarlen, Døden.

Saa ryster han af sin

livstrætte Nakke
de onde Stjærners Aag!

tømmer Giftbægeret:

For hende dette Bæger!

og dør.

Uudsigelig skøn og rørende er Romeos Blidhed i hans Dødstime. Det er som Jordens Støv og Smuds glider af ham: Lidenskabernes Storme stilles, Egenkærlighedens Stemme tier, Forsoningens og Tilgivelsens Englekor hæver sig, og Kærligheden, ulegemliggjort, lutret for alt jordisk Begær, løfter sin Røst, skær som en Violintone klinger den gennem Rummet, kastes tilbage fra Hvælvingerne, og stiger stærkere og stærkere, til Tonerne bruser som selve Himlens Lovsang — saa sænker de sig, bløde Akkorder klinger som stille Drømme om Lykke og Fred, indtil de dør hen i et langt, dybt Suk.

Romeos Skønhedsdrøm er endt — i Skønhed.

Og i denne Skønhedsverden, hvor Dødens Svælg paa Al-Kærlighedens Bud er blevet lukket, glider Julies stakkels, forpinte, højbaarne Sjæl over Grænseskellet, som Romeo overskred, stolt som Svanen, der svømmer over Søen til den ventende Mage mellem

de skærmende Siv — en svagt lysende Stribe i Mørket, en enkelt skælvende Tone i den dybe Stilhed.

XV.

Shakespeare har i sit Drama endnu en Hovedfigur, som hidtil kun er nævnt i Forbigaaende, Franciskanermunken Fra Lorenzo.

Han er Julies Skriftefader og Romeos alderstegne Fortrolige. Paa Romeos Bøn vier han dem i det Haab derved at indlede den endelige Forsoning — der i Stykkets Slutning ogsaa opnaas*) — mellem de stridende Familier. Han holder Romeo skjult efter Forvisningen, saa længe indtil han har kunnet fejre sin Brudenat, og det er ham, som skaffer Julie Dvaledrikken, for at hun kan undgaa Ægteskabet med Grev Paris. Hans Plan er, at Romeo, budsendt af ham, i al Hemmelighed skal afhente Julie, naar hun vaagner, fra Gravkapellet og flygte med hende til Mantua, hvor de skal afvente Familiestridens Afslutning og Forvisningens Ophævelse. Ulykkens Indtræden skyldes et Uheld: Munkens Bud naar ikke frem til Mantua**), hvor Romeo af sin Tjener, der har overværet Julies Begravelse og er redet til Mantua for at give Romeo Underretning, kun erfarer Begivenhedernes ydre Omrids, ikke deres virkelige Sammenhæng.

I Fremstillingen af Lorenzo har Shakespeare renset denne for Brookes protestantiske Sværte og med beundringsværdig Aandsfrihed skabt en fordomsfri, velvillig Livsfilosof, klog og kultiveret, let ironisk og spøgefuld — en Menneskekender og Verdensmand, netop som den katolske Kirke forstaar at skabe dem, naar det gælder Skriftefædre for de fornemme Samfundslag. — Hvad der imidlertid giver Lorenzo særlig Interesse, er de filosofiske Betragtninger, han fremsætter, fordi Shakespeare her er gaaet paa egen Haand, og man altsaa kan gaa ud fra, at han derigennem udtaler sin egen Mening — ligesom han som Skuespiller maa formodes at have spillet Munkens Rolle. Kvintessensen af Lorenzos Filosofi indeholdes i de fire Linjer

---

*) *Coleridge* tror ikke paa denne Forsoning: Had kan ikke helbredes.
**) Se Note 3 p. 64.

II[3], som i Lembckes theologisk overmalede danske Text er ganske forfalskede og derfor maa gengives i Originalsproget:

> Two such opposed kings*) encamp them still
> In man as well as herbs, *grace and rude will,*
> and where the worser is predominant
> Full soon the canker death eats up the plant.

GEORG BRANDES oversætter de to udhævede Ord med: stærk, frugtbar Naturbegavelse (grace) og stivsindet Egenvilje (rude will) — men synes derved at komme udenfor, hvad baade Sprog og Tanke kan forbinde med Ordet *grace*. Ordet er vistnok i denne Sammenhæng uoversætteligt, og da dets rette Forstaaelse ogsaa synes at falde Englænderne vanskeligt, tør man maaske gaa ud fra, at selve Tanken fra Shakespeares Side ikke har været klar.

Hvad han mener, kan vi imidlertid slutte os til, naar vi ser, at han i sin senere Produktion stadig varierer det samme Thema: Modsætningen mellem den raa Natur og Naturen, mildnet og ledet paa rette Maade af Kulturen, og først i et af sine allersidste Værker faar Evne til at udtrykke Modsætningen paa en klar og gennemtænkt Maade. I Vinteræventyret siger Polyxenes til Perdita:

> Du ser jo, smukke Barn, at vi formæler
> en ædel Ympe med den vilde Stamme,
> og at den grove Bark befrugtes ved
> en Knop af bedre Slægt. Det er en Kunst,
> som hjælper paa Naturen — eller rettere
> forvandler den, men denne Kunst er selv
> Natur.

Lorenzos *rude will* er den vilde Stamme, den raa Bark. Den ædle Ympe, der befrugter den og forvandler Naturen er the *grace*. Det beror paa Tankens Uklarhed hos Lorenzo (ɔ: Shakespeares Ungdom, da han skrev Romeo og Julie), at han fremstiller dem som *opposed kings*. I Vinteræventyret har Shakespeare rigtig set, at begge Elementer maa samvirke for at skabe det fuldkomne — at der altsaa ingen Modsætning er, men at *grace* simpelthen er et forfinet og forædlet Produkt af *rude will*.

---

*) K[1] har *foes* i Stedet for *kings*.

Overført paa Romeo og Julies Verden kan der imidlertid nok herpaa bygges en Slags Modsætning: Kærligheden, Elskoven som en Fos, Indbegrebet af vild Naturkraft, og Kærligheden som den milde, frugtbargørende og livgivende Strøm, der flyder forædlende og forfinende gennem Menneskenes Tilværelse — nøjagtig den samme Modsætning, som Lorenzo et andet Sted i mere almenforstaaelige Vendinger peger paa, naar han siger til Romeo umiddelbart før Vielsen:

> Saa voldsom Glæde faar en voldsom Ende
> og dør midt i sin Sejr, som Ild og Krudt
> fortæres, naar de kysses. — —
> Det hedder: elske længe, elske lidt —
> fortidlig og forsent kom lige vidt!

Og det er den samme Tanke, han endnu paa et tredje Sted udtrykker, hvor han advarer Romeo mod den ustyrlige Voldsomhed i hans Følelsesliv, der tilintetgør al Overvejelse og fornuftig Bedømmelse af Forholdene:

> En Byrde af Velsignelse nedsænker
> sig over dine Skuldre — —
> men som en lunefuld, vanartig Pige
> du vripper ad din Lykke og din Elskov.
> O vogt dig, vogt dig, kære Søn! thi de,
> som gøre sligt, faa en elendig Død!

ligesom han samme Sted sammenligner den Brug, Romeo gør af sin Fornuft, med »Krudt i en ukyndig Krigsmands Krudthorn«, der

> antændes ved din egen Daarlighed,
> og knust du ligger af dit eget Værn.

Det er Dobbeltheden i Naturens Elementærkræfter som i de menneskelige Egenskaber, Lorenzo vil pege paa: de samme Kræfter sprede Lykke og Velsignelse eller Død og Undergang, alt eftersom de styres af Fornuft eller Uforstand:

Dyd bliver Fejl, naar den paa Vildspor kom
og Tid og Sted kan bringe Fejl til Ære,

og

Saa ringe Ting paa Jorden findes ej:
den har jo noget særligt godt at give
og intet Godt, som ej til ondt kan blive
ved Frafald fra den rette Art og Vej.

Men — ejendommelig nok — lige saa dybsindig og vidtrækkende som den Erkendelse, der ligger bagved disse Ord, er, naar det gælder Etikens Rige, de menneskelige Egenskaber, Dyder og Laster, og lige saa dybe de Spor er, som denne Erkendelse netop har afsat i Shakespeares Værker — lige saa fattige og indholdsløse forekommer de overført paa Biologiens Omraade, i den menneskelige Urfølelses, Kærlighedens, Rige. De Farer, som Kærlighedens guddommelige Lue, lagt i Menneskets Haand, kan fremkalde, og de Ulykker, den kan anrette, behøver Menneskeheden ikke Lorenzos Pegepind til at forstaa og erkende — hans Visdom er paa dette Omraade i Grunden ikke andet end Brookes Skolemesterlærdom (se foran p. 9) omsat i en mindre naiv Form, og det er vel et Spørgsmaal, om Shakespeare overhovedet havde fremsat den og lagt den i Munkens Mund, hvis han ikke for dette, det første engelske Elskovsdrama i egentlig Forstand, havde fundet det formaalstjenligt at søge Dækning bag et kirkeligt Gevandt.

Shakespeare kunde, hvis han havde villet, indenfor Kærlighedens Begreb have fundet andre Modsætninger, som vel kunde være af Interesse: guddommelig Kærlighed i Modsætning til menneskelig, egoistisk og altruistisk Kærlighed, intellektuel og sensitiv Kærlighed m. fl., og der mangler ikke Forsøg paa at gøre Lorenzos Filosofi anvendelig paa Modsætninger af denne Art*). Men Ære være Shakespeare! Han var hverken Præst eller Doktor. Det var hverken en Prædiken eller en Forelæsning han i Romeo og Julie vilde holde for os. Det var Kærlighedens Brand i et digterisk, kunstnerisk

*) Se saaledes Dr. Hermann Ulrici: Dramatisk Kunst 1839. Lembckes Oversættelse af *rude will* og *grace* (»Synden og Guds Naade«) hører ogsaa herhen.

Temperament som Romeos, det var dens skabende Evner i et rent og ægte, trofast Pigesind som Julies, han vilde vise.

Det er ikke Lorenzos Advarsler og Formaninger, der i denne Skildring giver Romeo og Julie dets Værdi som Drama. Det er langt snarere det, at disse Formaninger og Advarsler var saa ganske frugtesløse. De Politiforskrifter, hvormed Samfundsforsigtigheden til alle Tider har søgt at afværge Elskovens Brandfare, kan være gode nok, og Ulykker sker og vil ske ved, at de letsindig overtrædes, men er den vældige Brand, naar den opstaar, af den Grund mindre vidunderlig skøn og betagende? Og er det ikke ofte Tilfældet — naar man vil se samfundsnyttigt paa Sagen — at det føles som en Velgærning, at Branden har bragt Lys og Luft, har ryddet op i den menneskelige Egoismes og Smaaligheds elendige Bagkamre og tilklinede Rønner?

Et saadant Baal er Romeo og Julie. De, der vil undgaa at brænde sig, studere Lorenzos Politiforskrifter. De, der vil henrives og begejstres, maa læse Stykket. De, der vil forstaa, bør studere Elskerparrets Psykologi: naar de lærer at kende Kærlighedens Patogenese hos dens to Ofre, vil de være klar over, at Samfundsvogterne kan sove rolig. Sygdommen er ikke demokratisk, ej heller arvelig, og hvis den er epidemisk, saa er det i hvert Fald indenfor en stærkt begrænset Kreds: de stærke, psykogent-hysterisk anlagte Følelsesmennesker og de uselvisk Offervillige.

Thi en Kærlighed som Romeo og Julies — det er mange, lange Livs store og smaa Kærlighedsglæder, koncentreret i ét glødende Punkt. De, der udsættes for den, brændes til Aske. Og de, der har deres udenfor den, ser til og gyser.

Men er det maaske ikke for de Udvalgte den største Lykke? Vilde Romeo og Julie, om de havde haft Valget, ikke have gjort det samme om igen?

Den, der ser Gud, maa dø.

Men de saa dog Gud.

NOTER.

ad p. 17.

1) *Gerald Massy* har i sin Behandling af Shakespeares Sonnetter (1866) søgt at paavise, at Modellen til Romeo har været Lorden af Southhampton, Shakespeares Ven og Beskytter. Blandt hans Beviser kan nævnes Ammens dunkle Ord til Romeo II[4] L. 191 om Forbogstavet til dennes Navn: R— det er jo Hundens Bogstav, det er Forbogstavet til — — —, nej: »Jeg ved nok, at det begynder med et andet Bogstav«. Dette Bogstav er — siger Massy — W, thi Southhamptons Navn var Wriothesley. Det synes ikke at være faldet Massy ind, at Forbogstavet ogsaa forekommer i — William, og at her altsaa — Massys egen Theoris Rigtighed forudsat — i et Slags Ordspil indeholdes en Hentydning til Shakespeare selv. — Et andet Sted, der mulig indeholder en direkte Hentydning til Shakespeare, findes i Julies Ord I[5] L. 130 om Romeo:

Men hvem er han, som følger efter dem,
og som aldeles ikke vilde danse?

Om Southhampton dansede eller ikke, ved jeg ikke. Men jeg er overbevist om, at Shakespeare ikke dansede — og paa hans underfundige Maade synes Sætningen at have en ganske bestemt Adresse. Den virkelige Romeo — Stykkets Romeo — har antagelig, efterat Ballets Stemning havde grebet ham, med Liv og Sjæl deltaget i Dansen (se Texten under IX).

ad p. 26.

2) Det er Umagen værd at rekonstruere Stykket for at se, hvorledes Begivenhederne udvikler sig, som af Naturnødvendighed, den ene af den anden:

Søndag Morgen begynder Stykket med Striden mellem Tjenerne. Samme Aften er Festen hos Capulet og de Elskendes Stævnemøde.

Mandag Morgen ved Daggry er Romeo hos Fra Lorenzo og ordner Vielsen. Kl. 9 samme Dag træffer han Julies Amme og instruerer hende. Kl. ca. 12 kommer Ammen tilbage til Julie og meddeler hende Resultatet. Nogle Timer senere finder Vielsen Sted. En Time efter forefalder Duellerne mellem Tybalt—Mercutio og Romeo—Tybalt, og Romeos derpaa følgende Forvisning. To Timer senere erfarer Julie Begivenhederne og sætter gennem Ammen Romeo Stævne. Samme Aften fastsætter Capulet Julies Bryllup med Grev Paris til Torsdag.

Tirsdag Morgen forlader Romeo Julie for at drage i Forvisning til Mantua. Umiddelbart efter faar Julie Underretning om, at hun skal ægte Paris. Hun gaar til Munken og faar Dvaledrikken. Da hun hen paa Eftermiddagen kommer hjem og erklærer, at hun nu vil adlyde sin Fader, omberammer denne af Glæde herover Brylluppet til Onsdag. Om Aftenen ved Sengetid (altsaa antagelig Kl. 9—10) indtager Julie Giften.

Natten mellem Tirsdag og Onsdag forberedes Bryllupsfestlighederne i Capulets Hus.

Onsdag Morgen opdages Julies formentlige Død.

Torsdag Morgen faar Romeo Besked herom af sin Tjener og rider strax til Verona, som han naar ud paa Natten. Han gaar strax til Gravkapellet, hvor Tragedien afsluttes.

Der synes at være en Fejl i Angivelsen af Dvaledrikkens Virketid, der af Munken siges at være 42 Timer (IV 1 L. 105). Antager man, at Julie har indtaget Drikken Tirsdag Aften Kl. ca. 10, skulde hun herefter vaagne i Gravkapellet Torsdag Em. Kl. 4. Men da Fyrsten træder ind, hidkaldt af Vagten i Anledning af de indtrufne Begivenheder, siger han:

> Hvad ondt er nu saa tidligt alt paa Færde
> og skrækker os op af vor Morgenhvile?

Julies Opvaagning maa altsaa være sket henad Morgen — aller tidligst Kl. 2—3 (se IV 4 L. 4 og 21). Gaar man herfra tilbage skulde Julie have indtaget Drikken Kl. 8—9 Onsdag Morgen. Men umiddelbart forinden hun tager Drikken, ønsker hendes Moder hende: God Nat — det er altsaa ud paa Aftenen, som oven antaget senest Kl. 10. — Man kan næppe tiltro Shakespeare en Regnefejl paa dette Punkt. Langt nærmere ligger det — med *Maginn* — at antage en Nedskrivningsfejl eller en Trykfejl, saaledes at det virkelige Dvaletidsrum har været 52 Timer *(two and fifty* passer i IV 1 L. 105 ligesaa godt i Versemaalet som *two and forty).*

ad p. 58.

3) Det er særlig denne Omstændighed, som paaberaabes, naar man vil hævde, at Romeo og Julie ikke er nogen »ægte« Tragedie: det er ydre Uheld, ikke indefra kommende Nødvendighed, hvorpaa det ulykkelige Udfald beror. Det overses imidlertid herved, at dette Uheld vilde være blevet betydningsløst, hvis Romeo havde overholdt sin Aftale med Munken: forblive i Mantua, til Munken sender ham Bud om at vende tilbage. At Romeo bryder denne Aftale, skyldes hans ved det falske Budskab alt overvældende Stemningsudbrud. Det er altsaa netop Romeos eget Væsen, Stemningslivets Styrke i hans Sind, der volder Ulykken 5: Tragedien er som Tragedie »ægte« nok, thi det, der fremkalder Stemningsudslaget, er hans Kærlighed til Julie.

KØBMANDEN I VENEDIG

(ca. Aar 1597)

I.

Den Fabel, der ligger til Grund for Handlingen i »Købmanden i Venedig« er ikke opfunden af Shakespeare. Sagnet om den rige, ubarmhjærtige Kreditor, der stiller umenneskelige Krav til sin Debitor, og heri finder Medhold af en forældet Lovgivning, er ældgammelt. I alle Slags Forklædninger gaar det igen i Folkeæventyrene fra Ganges Bredder til Nordens Strande: de kendte Historier om Fanden, der kommer for at kræve sin Forskrivning indfriet og hjemføre den Forskrevnes Sjæl til Helvede, men som ved dennes snu Paafund snydes for sin Ret — det er kun en Variation af samme Tema.

Og ikke engang den særlige Dragt, hvori Shakespeare lader Fablen fremtræde: den rige, gerrige Jøde, der kræver sin Forskrivning indfriet med et Pund Kød af sin kristne Debitors Legeme, er Shakespeares egen Opfindelse. Sandsynligvis har den været brugt i ældre engelske Dramaer, som han har kendt og delvis lagt til Grund for sit Stykke. Under alle Omstændigheder udkom 1596, 1 eller 2 Aar før Shakespeares Drama opførtes, en Samling Fortællinger, hvoraf den ene netop handler herom.

Men heller ikke Ideens nærmere Udformning er Shakespeares egen. Punkt for Punkt genfindes Handlingen og dens videre Udvikling i en af Fortællingerne i »Gianettos Æventyr«, der udkom i Milano 1558, og som rimeligvis har været benyttet i de nævnte ældre — nu tabte — engelske Dramaer. Navnlig er det Paafund, at en Kvinde optræder i Forklædning som Dommer og afgør Tvisten mellem Jøden og hans Skyldner, i den nævnte Fortælling benyttet ganske som hos Shakespeare.

Endog Handlingens Bimotiver, saaledes de 3 Skrin, som Bejleren til den skønne Kvinde maa vælge imellem, og af hvis rette Valg

hans Skæbne afhænger, var vel kendt og forelaa i trykte Kilder før Shakespeares Drama. Ja om det saa er den lille Sideepisode, Jødens Datter, Jessica, og hendes Kærlighedsforhold til en kristen Tilbeder, mener man at have genfundet den i en 1580 udkommen engelsk Roman.

Det synes saaledes ikke at være meget, der bliver tilbage til Shakespeare af dette Drama. Og havde man de nævnte ældre Dramaer ved Haanden, blev det maaske yderligere reduceret: der er i hvert Fald meget, der taler for, at store Partier af disse — saaledes Scenerne mellem Portia og de uheldige Friere — helt og holdent af Shakespeare er sat ind i hans Skuespil, Replik for Replik, uden blot et Forsøg paa at forsyne dem med eget Bomærke.

Men ligesom det er Takten, ikke Melodien, der skaber Musiken, saaledes er det Behandlingen, ikke Motivet, der skaber Dramaet. Det er Personerne, Menneskene, hvormed Shakespeare befolker sit Drama, hvorpaa det kommer an. Ganske vist — de Kilder, jeg har nævnt, giver selv Anvisning paa, hvem der skal optræde, og Shakespeare synes ikke at have lagt meget til eller trukket synderlig fra overfor disse Anvisninger. Men hvad Shakespeare har evnet, er, at han som en anden Jahve har indpustet dem Livsens Aande, gjort dem til Mennesker, der bevæger sig og bevæges som vi selv, og som, alt efter den Plan, hvori de rører sig indenfor Skuespillets Rammer, gensidig belyser og belyses af hinanden og derved faar Lejlighed til at udfolde deres Karakterejendommeligheder, klarlægge deres Tanke- og Handlemaade, afsløre deres Personligheds inderste Væsen. Ligesom det var ved at skildre Bevægelsen, at Renæssancens bildende Kunstnere ændrede Fortidens stive og ubehjælpsomme Skikkelser og derved skabte Kunstens Liv, saaledes har ogsaa Shakespeare i dette Drama revet de fra Oldtiden arvede døde Masker af sine Figurers Ansigter og vist os deres levende, bevægede Træk, ladet os erfare deres Glæder og Sorger, deres Lidenskaber og Motiverne dertil, ikke længer gennem Raaberens hule Patos, men som de Træk for Træk afslører sig for os i deres egne Betragtninger, i deres Forhold til Omgivelserne og deres Stilling til de Begivenheder, der møder dem. Lad saa være, at der endnu i dette Shakespeares Ungdomsarbejde mangler det sidste psykologiske Led — det Led, uden hvilket Sjælens Bevægelse og Bevægelighed kun ufuldkomment kan komme til at præge

sig i Tilskuerens Sind — *Udviklingen,* Sjælens Omformning under Begivenhedernes Tryk nedad eller Stød opad, saaledes som vi ser den hos Hamlet, Macbeth, Kong Lear — sikkert er det dog, at Spor deraf ogsaa lader sig paavise i dette Drama, og at Shakespeare ogsaa uden dette Led i Figurernes levende Anskuelighed, i klar og skarp Individualisering, i Modsætningernes Evne til at afsløre Karaktererne indtil deres mindste Enkeltheder, her har ydet det ypperlige og mejslet os en Række Skikkelser af uforgængelig Værdi.

II.

Lad os betragte først Titelfiguren, ANTONIO, den kongelige Købmand. Han gør Forretninger, store Forretninger: hans

> Gallioners stolte Sejl
> — som Bølgens Adel, rige Handelsherrer,
> i prægtigt Sejersoptog over Søen —
> se ned paa de smaabitte Kræmmerskuder,
> der neje dybt og hilse.

Det er ikke Handelen som saadan, der præger Antonio. Men det er det, at han i Storhandelens Centrum, Verdensstaden Venedig, er den ypperste af alle Købmænd, den dristigste, klogeste og foretagsomste, er den, der har overfløjet alle de smaa Styverfængere lige saa ubestridt, som hans Fregatter paa Søen overfløjer de smaa Kræmmerskuder — saa ubestridt, at der ikke engang hos disse er Plads for Nag og Misundelse mod den lykkeligere Konkurrent: nej, de neje dybt og hilse hans Skibe paa Søen, som de hilse deres Ejermand i Land.

Og denne Handelsfyrste med de glimrende Handelsevner er ingen Spiller, for hvem den øjeblikkelige Indsats betyder alt: Knald eller Fald, Liv eller Død. Han er i ingen Henseende sine Foretagenders Slave — det er dem, som maa tjene ham, thi han

> har ej vovet alting paa én Planke,
> ej heller et Steds hen; min hele Velfærd
> beror ej paa mit Held i dette Aar.

Derfor betragter han sine Handelsomsætninger uden Lidenskab.

De er et Middel for ham til at skabe den Tilværelse, hvorpaa han sætter Pris — ikke hans Livs Maal. Som for saa mange Mennesker med store Evner, med udpræget Talent i en eller anden Retning, er disse Evner, dette Talent ingenlunde det, der fylder hans Tilværelse. Det er et Faktum, hvorover han ikke ræsonnerer, som hverken volder ham Sorg eller Glæde. Han »gaar« ikke med sit Talent til dagligt Brug. Det er blevet ham, om ikke ligegyldigt, saa dog trivielt — hans egentlige Jeg staar koldt overfor det.

Men dette er ikke ensbetydende med, at Antonios inderste Væsen er præget af Kulde. Der banker et medfølende Hjærte bag den guldbroderede Klædning: Antonio er *Humanist,* han elsker Menneskene, han er de fortryktes Hjælper, betaler deres Gæld, laaner dem Penge uden Renter, hjælper saa vidt han formaar, til at hindre Sorg og lindre Nød — alt uden Brask og Bram, i Stilhed og uden Ønske om Tak. Faamælt som han selv er, ynder han heller ikke mange Ord hos andre. Bønnernes Ordskvalder er ham imod ikke mindre end Taksigelsernes Flom. Derfor holder han af at hjælpe paa fjærnt Hold, overfor Mennesker, som vedkommer ham lidet eller intet, og som han derfor enten ikke behøver at se eller hurtig kan blive kvit. Men dette udelukker ikke, at han ogsaa er sine Venners Ven. Da Bassanio beder ham om det store Laan, hvormed han mener at kunne gøre sin Lykke og fri sig for sine Kreditorers Tryk, er han strax parat, og det uanset, at

> al min Rigdom er paa Søen,
> jeg har ej Penge nu, ej heller Varer
> til strax at skaffe rede Mønt.

Men selvfølgelig maa det skaffes tilveje, naar Vennen tiltrænger det. Alt hvad han beder denne om, er kun »ikke at spilde Tiden«, ikke

> med Omsvøb at bejle til mit Venskab,
> og derfor sig mig strax, hvad jeg skal gøre.

Hvad Antonio her gør for Bassanio, vilde han sikkert heller ikke have nægtet nogen anden af dem, han regner for sine Venner — knap nok nogensomhelst anden, som han af en eller anden Grund fandt det rigtigt at hjælpe ud af en Forlegenhed. Der ligger i den forretningsmæssige, venlige men dog ligesom abstrakte Maade, hvor-

paa Antonio imødekommer Bassanios Bøn, en Antydning af en Karakterejendommelighed, der udspringer af hans lidenskabsløse, rolige Natur. Antonio elsker Menneskene — men mere med sin Forstand end med sin Følelse. Han vil hjælpe og bistaa dem, naar det behøves — men det er mere for at afværge Uret og Undertrykkelse end for at gøre positivt godt. Antonio føler det som sin Pligt at benytte sine Rigdomme til Menneskenes Bedste, men de enkelte Mennesker, som han saaledes tager sig af, interesserer ham ikke synderlig — ikke engang om det er hans Venner. Hans Venskabsforbindelser har, som det er naturligt for en Mand i hans Forhold, en ensidig Karakter: *han* er de andres Ven, de kun i fjærnere Forstand hans. Forholdet mangler egentlig Gensidighed: han staar for højt, for fjærnt til at staa paa lige Fod med dem. De bukker for ham, han nikker til dem. Og netop den relative Fjærnhed passer ham bedst. En Ven, som vilde slaa Antonio paa Skulderen og være *Kamerat* med ham, vilde han ikke taale i sin Nærhed.

Denne Humanitet overfor Menneskeheden *in genere* og Ulyst til at give sig af med Mennesket *in specie,* er Antonios *Theori,* hans Livsanskuelse. Bevidstheden om paa denne Maade at være noget for andre, er det, som knytter ham til Tilværelsen og Menneskene. Men nogen personlig Lykkefølelse skænker den ham ikke. Antonio er en ensom Mand paa sit ophøjede Stade. Den Glæde og Varme, han spreder omkring sig, glæder og varmer ikke ham selv — ideelt maaske, men ikke materielt, ikke saaledes, som den glædes og varmes, der kan optage et andet Menneskes Glæde i sig. Derfor er Antonio tungsindig. Han ved ej selv,

> hvorfra det kom, af hvilket Stof det skabtes —
> hvad det er født af, det maa først jeg lære.

Men som det er plager og ærgrer det ham:

> Det Tungsind gør mig til en saadan Taabe,
> at jeg kan næppe kende ret mig selv.

Dette Tungsind — den ægte engelske »spleen« — er paa ingen Maade Udtryk for, at Antonio gaar og ruger over mørke Tanker, lider af en ond Samvittighed, plages af uløste Problemers Mareridt.

Det er simpelthen Udtryk for, at han ikke finder noget egentligt Formaal med sit Liv. Hans store Evner har ikke fundet passende Afløb: Kredsløbet er traadt i Ligeløbets Sted, Sjælens Hygiejne har lidt derunder, og en aandelig Utilpashedsfølelse er bleven Følgen. Han er tungsindig, som store Herskere, store Tænkere, store Digtere bliver det, naar de har drømt om de store Idealer, naaet hvad et Menneske kan vente at naa for sig selv og sine Idealer, og bagved det naaede har opdaget: den store Tomhed. Det nytter ham ikke at se tilbage, thi hvad har han udrettet? Det nytter ham ikke at se frem, thi hvad kan han udrette? Han er naaet over det Punkt, hvor Livsbroen bestandig peger opad: langsomt begynder den at svinge nedefter, og han ved, at snart vil det gaa nedad i rivende Fart. Antonios Tungsind udspringer af samme Kilde som Kong Salomos Klageraab: alt er Forfængelighed og Forgængelighed.

Det er paa Baggrund af disse Egenskaber, der vel i ikke ringe Grad har kunnet forefindes hos den engelske Gentlemanstype paa Shakespeares Tid i dens ypperste Former, hos en Essex, en Southampton f. Ex., at man maa se Antonios Indgaaen paa Jødens Krav om Forskrivningens Indhold. Antonio vil ikke betale Renter af Laanet — Renter er i Strid med hans Handelsmoral, hvad enten han skal være Kreditor eller Debitor — derfor maa han nødvendigvis faa Laanet tilvejebragt som en Slags Tjeneste, der vises ham — men Antonio er altfor stolt til at modtage Tjenester af nogen. Jødens Forslag rydder disse Vanskeligheder af Vejen: han slipper for Renterne og modtager ingen Tjeneste, Forskrivningens blodige Vilkaar betager Laanet enhver Karakter af udvist Velvilje, og han spotter Jødens Forsøg paa desuagtet at give det et saadant Præg. Han ser meget godt, hvad Jøden tager Sigte paa med sin Forskrivning, men netop fordi han ved, at det er blodig Alvor for Jøden, naar han griber efter denne Chance til at komme Antonio til Livs, ved han ogsaa, at han giver ham fuld Valuta; at Forskrivningen ikke vil faa reel Betydning, føler han sig overbevist om:

> Vær ikke bange, den forfalder ikke,
> om højst to Maaneder, en Maaned før
> den er udløben, venter jeg jo hjem
> tre Gange trefold, hvad den lyder paa.

Da det utrolige alligevel bliver troligt, da Antonios Betalingsevne synes at svigte, og Forskrivningen fordres opfyldt efter dens Bogstav, falder det heller ikke Antonio ind at ville fragaa den ved at hævde, at den ikke har været alvorlig ment. Jøden har haft sin Chance, Antonio sin: Jøden er gaaet af med Sejren, det er fair play, at han tager sin Vinding hjem. Og her — stillet overfor Udsigten til den kvalfuldeste Død — faar Antonio Lejlighed til at vise alle sine betydelige Egenskaber. Har Livet ingen synderlig Værdi haft for ham, saa har Døden heller ingen Gru for ham. Er han selv en Hader af andres Bønner, saa ønsker han heller ikke, at andre skal bede for ham:

> Jeg vil ikke længer
> forfølge ham med frugtesløse Bønner,

— det er hans Ord, da Shylock lader ham fængsle for Gælden. Og stillet overfor Exekutionen søger han at afkorte de andres Indgriben til hans Gunst saa meget som mulig:

> Derfor beder jeg,
> Gør ingen flere Tilbud, ingen flere
> Forsøg, men lad saa kort og godt som muligt
> mig faa min Dom, og Jøden faa sin Vilje.

Han trøster sig som ægte Stoiker med, at Skæbnen befrier ham for den tunge Skæbne, at overleve sin Rigdom, og henleve

> med furet Pande
> en Alderdom i Trang.

Og han trøster sine Venner:

> Sørg ej over
> at I skal miste Eders Ven — han sørger
> ej over, at han nu betaler Gælden
> for Jer — —

Saaledes naar Antonio, den kongelige Købmand, der trøster andre, hvor han selv mest skulde behøve Trøst, midt i Nederlaget og Ulykken, sin Altruismes Fuldkommengørelse: at dø med let Sind for

en anden, i Stedet for at leve med tungt Sind for andre — til det sidste gørende sin Pligt: Ligeløbet indtager atter det stagnerende Kredsløbs Plads.

III.

Omkring denne skønne og stolte Skikkelse, som Shakespeare har tegnet med faa mesterlige Træk, grupperer han et Galleri af mere dagligdags Skikkelser, Vennerne, hvoraf ingen naar ham til Bæltestedet. BASSANIO, den brave og redelige men lidt grovkornede Ven, der har levet over Evne og nu kun har én — ikke usædvanlig — Udvej tilbage, at gøre et rigt Parti, hvortil Antonio naturligvis skal udruste ham. Han er intet Ideal, men, som SCHÜCK*) rigtig bemærker, han gør sig heller ikke bedre end han er, og hans nærmeste Formaal er ikke at vinde Rigdom, men som en hæderlig Mand betale enhver sit.

Fremdeles LORENZO, en lystig Svend, altid parat til et godt Aftensmaaltid og en køn Pige. Han forelsker sig oprigtig i den smukke Jessica, Jødens Datter, og bortfører hende fra hendes Faders Hus, men forsømmer heller ikke at tage saa meget af Jødens Skatte med, som han formaar — dem han i Ungdomskaadhed strax bortødsler f. Ex. til at købe Marekatte for. At han senere i Stykket udvikler sig til Ægtemand og Romantiker, endog til kristen Missionær overfor Jessica, maa vistnok mere skrives paa Moralens og Ortodoxiens Regning end paa Sandsynlighedens.

Naar hertil endnu føjes det gode Hoved GRATIANO, snakkesalig og sladderagtig, men skarp og vittig, den smaatskaarne, ængstelige SALANIO, og den godmodige, velmenende SALARINO, hvis Bestræbelser gaar ud paa at »gøre Antonio munter«, har vi for os en Skare Levemænd, der sikkert paa et Haar har lignet de muntre Adelsmandsgrupper, der satte Præg paa Shakespeares egen Tid i hans eget Land, og som hans Tilskuere, forsaavidt de hørte til disse Kredse, vel omtrent har været i Stand til hver for sig at nævne ved Navn — Antonio næppe undtaget, hvor idealiseret Shakespeare end maaske har fremstillet ham.

---

*) Shakspere och hans tid, Stockholm 1916.

Disse Bifigurer hører med til Stykkets Handling og belyser hver paa sin Maade Træk af Hovedpersonens Karakter. Men den virkelige Baggrund, paa hvilken han springer frem, og som selv i Lyset fra ham antager bestemt Form og Karakter, er af en ganske anden dæmonisk og skæbnesvanger Art. Den brutale Magt, Shakespeare stiller op overfor Titelfiguren med det menneskekærlige Sind, er Jøden SCHYLOCK.

IV.

GEORG BRANDES har utvivlsomt Ret, naar han hævder, at Shylock for Tilskuerne paa Shakespeares Tid har staaet og i de ældre Dramaer har skullet staa som en komisk Figur — ganske paa samme Maade, som Fanden i de gamle Eventyr, jeg før nævnte, er komisk i sit Væsen. Et Uhyre af Gerrighed, Snedighed og Grumhed, som ender med at blive snydt for sit Bytte, udplyndret til Skindet og paa det dybeste nedværdiget, det var netop for Datidens grovkornede Begreber Højdepunktet af Komik. Men Shakespeare selv ler ikke af Shylock. Momentvis udleverer han ham nok til Tilskuernes Latter — som i Scenen med hans Trosfælle Tubal — men i sin Grundopfattelse ser Shakespeare ingenlunde Shylock fra den komiske Side — langt snarere fra den tragiske.

Shylock er Jøde: han er gerrig, og han er Aagerkarl, disse 3 Elementer var for Datidens Forestillinger uløselig sammenknyttede. Men hos Shakespeare har baade Jøden, Gerrigheden og Aageren frigjort sig for det rent legemligt naragtige og foragtelige, der er lagt Ide i dem, kommet Aand over dem. Shylock er en undertrykt, han lever under et Tryk af sit Samfund, der »ler over hans Tab, spotter over hans Vinding, forhaaner hans Folk«. Han er en Paria paa Samfundets aller nederste Trin, betragtet med Mistro og Foragt, afskaaret ikke blot fra enhver Mulighed for at komme i Vejret, men næsten fra en menneskeværdig Tilværelse, som Uglen i Dagens Lys vis paa Slag og Stød fra ethvert nok saa ringe »Samfundsmedlem«, saasnart han viser sig. Og Shylock føler sig ikke som en ringe Person, har ingen Grund dertil i Forhold til de andre. Stillet paa sin rette Plads, i sit eget Samfund, i sit eget Folk vilde han være en

Kraft, en betydelig, overlegen Personlighed paa Grund af sin Klogskab, sin Menneskekundskab, sit skarpe Hoved, sin udprægede Karakter. Han tilhører blot en anden Race end det Samfund, hvori han maa leve, derfor ogsaa en anden Kultur, men dog en Kultur, og en Kultur, som han med sig selv véd er rig og stor — rigere og større maaske end de andres. Derfor er hans Folk, hans Stamme, ham stadig dyrebar: »Forbandelsen«, der hviler paa det, har han aldrig følt, aldrig anerkendt. Hans Stammes Religion er ham hellig, hans Ortodoxi er iøjnefaldende og hans Tale henter sit Indhold, sin Farve, sine Lignelser og sin Kraft fra det gamle Testament, hvis Indhold han kan udenad, som Bæreren af hans Folks Kultur.

Men derfor *hader* han ogsaa de andre: Undertrykkerne, disse Farisæere, der piner og plager ham, forfølger og bespotter ham, ikke fordi han er ringere end de, de bedre end han, men i Kraft af den raa Magt, den stærkeres Brutalitet, Herskerens Enevældighed, og han hader dem, ikke som en Træl hader, fejgt, indadvendt, passivt, thi Shylock er ingen Trællenatur. Det er kun Ironi og Spot over Trosfællernes Lammefromhed, der faar ham til at beskrive sine Følelser overfor de Kristnes Fornærmelser med Ordene:

> Jeg bar dem med taalmodigt Skuldertræk,
> thi taale det er jo vor Stammes Mærke.

Shylock selv er saare langt fra blot at ville *taale*. Hans Had til det Samfund, hvori han lever, er aktivt, agressivt, som det maa blive hos en virkelig Karakter, der selv i Nedværdigelsen vil forstaa at hævde sig. Og Shylock finder heri Støtte hos det, der er ham dyrebarest af alt, hans Religion. Lærer ikke Testamentet: Øje for Øje og Tand for Tand? og han udbryder:

> »Naar en Jøde fornærmer en Kristen, hvad er saa hans »Ydmyghed«? Hævn! Naar en Kristen gør en Jøde Fortræd, hvad skulde saa hans »Taalmodighed« være? Efter de Kristnes Exempel: Hævn! — Den Ondskab, I har lært mig, vil jeg udøve, og det skulde gaa ilde til, om jeg ikke skulde overgaa mine Læremestre.«

Det er *Hævn*, Shylock vil have over sine Forhaanere og Undertrykkere — det er den, han attraar, med hele sin Karakters, hele sin Races vulkanske Lidenskabelighed, og som han i stolt Bevidsthed om

sin virkelige aandelige Overlegenhed nok skal vide at skaffe sig. Jøden Shylock minder her om Slegfredsønnen Edmund og Vanskabningen Richard. Alle tre vil de have Hævn over dem, der ser ned paa dem, ringeagter dem og slaar sig til Ridder paa dem. Men Jøden Shylock besidder ikke Fyrstesønnernes Magt og rige Muligheder. For ham er der kun ét Middel, der kan tjene hans Formaal: hans *Penge.*

Derfor elsker han dem, men ikke alene som Gnieren for deres egen Skyld. Hvor diametralt modsatte Shylock og Antonio end er, saa ligner de dog hinanden deri, at for ingen af dem er Rigdommen et Maal i sig selv, den er for dem begge kun et Middel, for Antonio til at gøre *godt* — for Shylock til at gøre *ondt.* Pengene er Midlet for Shylocks Hævn. Naar han laaner Penge ud til de Kristne mod blodige Aagerrenter, er Hovedsagen for ham ikke just at faa disse Renter. Nej — det er de Lidelser, det koster Ofret at skaffe dem til Veje. Og faar han dem ikke, da begynder først rigtig hans Glæde, hans Tilfredsstillelse. Da kommer »Forfaldsbøderne«, »Sagsomkostningerne«, Gældsfængslet, Bankerotten, Vanæren — alle disse Ubarmhjærtigheder, som Datidens Lovgivninger i saa rigt Maal øste ud over Hovederne — og Rygstykkerne — paa de ulykkelige, der ikke kunde betale deres Gæld. I disse Ulykker og Lidelser svælger Shylock, de er ham Oprejsningen, Soningen for alle de Saar og Slag, Samfundet har tilføjet ham. Om han derved rammer en Skyldig eller en Uskyldig, bekymrer ham ikke; den enkeltes Brøde skal straffes paa hans Stamme, Stammens paa dens enkelte Medlem, saaledes er Moseloven, saaledes er Shylocks Lov.

V.

I Antonio møder Shylock sin polære Modsætning — en Modsætning saa stor, at de berører hinanden, og netop derved uddybes yderligere.

Shylock hader Antonio først og fremst med den dybe Uvilje, som den paaholdende altid føler overfor den, der synes ham at ødsle med sine Midler, at anvende dem til taabelige, uøkonomiske Formaal:

Der gaar den Daare, som gav Laan for Intet,

saaledes betegner Shylock Antonio, og et andet Sted begrunder han sit Had til ham saaledes:

> Jeg hader ham, fordi han er en Kristen,
> men mer fordi i lav Enfoldighed
> han laaner Penge gratis ud og sætter
> os Rentefoden ned her i Venedig.

Men ogsaa et personligt Moment er tilstede:

> han spotter,
> hvor Købmænd mest forsamler sig, med mig,
> min Handel og min velfortjente Vinding
> og kalder den for Aager. Gid min Stamme
> maa visne, førend jeg tilgiver ham.

Ja Shylock kan endog uimodsagt foreholde Antonio:

> I kalder mig en Vantro og en Blodhund
> og spytter paa min jødiske Talar,

uden at Antonio føler sig foranlediget til andet Forsvar end til at udraabe:

> Jeg kunde kalde dig derfor igen —
> og spytte paa dig, sparke dig igen.

Georg Brandes har næppe Ret, naar han i dette Antonios Had og Foragt ser Udslaget af et blot og bart Racehad. Nej — dette Instinkthad bunder langt dybere. Antonio har — bevidst eller ubevidst — *gennemskuet* Shylock. Han føler, hvad det er, Shylock tilstræber. Han siger om ham:

> Han staar mig efter Livet — Grunden ved jeg:
> jeg frelste mange fra hans Forfaldsbøder,
> der klaged deres Nød for mig i Tide,
> og derfor hader han mig.

Altsaa han ved, at Shylock hader ham som den, der frelser andre fra hans Klør ved i Tide at *betale* for dem — skønt en Kreditor i Almindelighed intet hellere ønsker. Men Shylock danner en Undtagelse, fordi denne Betaling røver ham hans Hævn, sønder-

river Nættet, hvori han har indspundet den arme Flue, hvis Kvaler skulde forsødet ham Tilværelsen. Og fordi Antonio føler dette, forstaar, at hver Gang han laaner Penge rentefrit ud, berøver han Shylock et muligt Bytte, hver Gang han betaler en Gæld, der er ved at forfalde, et gjort Bytte — derfor hader han med Menneskevennens og Humanistens inderlige Modbydelighed denne Blodsuger, dette Skadedyr, der benytter Pengene, som efter Antonios Livssyn er til for at gøre Livet let og lyst for andre, til at skabe Kvaler og Ulykker. Derfor er Shylock for Antonio værre end nogen Forbryder, der overtræder Loven og faar sin Straf! Shylock overtræder ikke Loven, han benytter den i alle dens Ord og Punkter til at skaffe sig sin »Ret« — en Ret, der i sig selv indeholder den største Uret, bygget op som den er paa den mest fundamentale Modsætning til Humanitetens simpleste, mest selvindlysende Krav. Derfor er Shylock efter Antonios, Humanistens, inderste Overbevisning ikke bedre værd end Spyt og Spark.

Derfor naar ogsaa Shylocks Had til det kristne Samfund og dets Medlemmer sin mest hvidglødende Spids i Hadet til Antonio, der staar som Toppen af det Samfund, der har trykket Shylock dybest, og som derfor er i Stand til at ramme ham intensivere end nogen anden: i selve hans Hævntørst. Saa lidenskabeligt er dette Had, at enhver Chance, selv den ringeste, der aabner sig for at knuse ham, der staar saa højt, maa benyttes. Og atter er det Pengene, der bliver Shylocks Middel. Antonios Forskrivning er ingen »Forretning« for Shylock: som saadan vilde den være uklog; den byder ham ikke mindste pekuniære Fordel. Men som det store Lod i Lotteriet trods den forsvindende Udsigt er Maalet for enhver ægte Spiller, saaledes er den fjærne, men dog mulige Tanke, at Skæbnen vil spille Shylock hans farligste Fjende i Vold, saa henrykkende, saa besættende for ham, at alt hvad han har lidt synes ham opvejet og glemt, hvis denne enestaaende, aldrig tilbagevendende Chance kunde blive til Virkelighed.

> Han er solid — men hans Formue staar dog paa Spil. Skibe er kun Planker, Sømænd er kun Mennesker, der er Landrotter og Vandrotter, Landtyve og Vandtyve, jeg mener Sørøvere — og saa er der Fare fra Vand og fra Vind og fra Klipper. — Alligevel er den Mand solid.

Man føler, hvorledes Shylock ligefrem i sin Tanke kæler for alle disse Farer, han opregner.

Der er Muligheder, flere Muligheder, efterhaanden mange Muligheder! Spillet er maaske ikke saa helt fortvivlet. Han giver sig det i Vold:

Tre tusinde Dukater; — jeg tror, jeg kan tage imod hans Borgen.

Og med Spillerens feberglinsende Øjne følger han dets videre Forløb.

Det er den dybe Modsætning mellem Antonio og Shylock ikke blot i deres sociale Stilling og Forhold, men i deres hele Livsanskuelse, inderste Følelser, der betinger dette Had. Selv om man tænkte sig alle mere specielle Motiver borte — og Shakespeares Redegørelser for slige Motiver skal ingenlunde altid tages bogstavelig*) — vilde Konflikten mellem dem være tilstede og kun vente paa Lejlighed til en Kamp paa Liv og Død. Som Bærere af hver sin Etik maa de udfægte den med hinanden — ikke som et naivt Publikum vil tro, fordi den ene er »ond«, den anden »god«, men fordi individuelle og sociale Faktorer har gjort dem til, hvad de er, stillet dem overfor hinanden og trykket dem de Vaaben i Hænde, hvormed de maa søge at tilintetgøre hinanden. Tilskueren maa saa tage sit Parti. »Thi intet er godt eller ondt i sig selv, men det er Forestillingen, som gør det dertil,« siger Hamlet.

VI.

Lykken synes at føje Shylock, Ulykken at følge Antonio. Forskrivningen forfalder, Jøden har vundet sit Spil.

I Retsscenen udkæmpes da Striden mellem Egoismen og Altruismen, mellem Ortodoxien og Humanismen, mellem *jus strictum* og *jus æquum*. Hvad er det egentlig, der foregaar her, i denne juridiske Tvekamp, hvori Jøden tilslut bukker under? Efter den populære Opfattelse er det simpelthen Løn som fortjent: Fanden snydes for sit Rov — og hvem kan holde med Fanden? Noget anderledes stiller

*) Se Forf.: Forbrydertyper hos Shakespeare (1907) Jago.

Sagen sig, naar man betragter den ud fra et Retsstandpunkt, der overhovedet ikke kender Begrebet at »snyde« uden for at fordømme det.

Den berømte tyske Jurist IHERING tager ikke i Betænkning i sit berømte Værk »Der Kampf um's Recht« at kalde Shylock i denne Scene for en Rettens Martyr, og ser en utvivlsom Retskrænkelse i Portias, den »vise Daniels« Afgørelse, Antonios Frifindelse, Shylocks moralske Henrettelse.

Dette Iherings Standpunkt er — selvfølgelig — paa sin Vis vel begrundet.

Ihering benægter ikke, at Shylocks Kontrakt er af en saadan Natur, at den efter moderne Retsbegreber ikke *bør* tillægges Retskraft — men, siger I., vi maa gøre os klart, at Stykket forudsættes at foregaa paa et Tidspunkt, hvor en slig Kontrakt var formelt gyldig. I Romerretten var netop Reglen, at Kreditor, naar han ikke fik Fyldestgørelse, havde Ret til at søge sin Bod i Debitors Legeme, afskære hans Lemmer, udskære hans Kød, og det siges udtrykkelig, at det ikke kan bebrejdes ham, om han skærer noget mere eller mindre, end hans kontraktmæssige Ret rækker. Og tilsvarende Regler findes overalt i gammel fransk, engelsk, tysk som nordisk Ret. Selv om en Shylock-Forskrivning paa Shakespeares Tid i England utvivlsomt ikke var bleven taget for gyldig af Domstolene, er det ingenlunde givet, at dette ikke har været Tilfældet i andre mindre borgerlig frie Lande i Europa, og i hvert Fald er der meget, der taler for, at en saadan Forskrivning i det Land og i den By, hvori »Købmanden« foregaar, har været fuldt lovlig — hvad jo ogsaa forudsættes hele Stykket igennem.

Men naar saa er — fortsætter Ihering — med hvilken Beføjelse nægter man saa Shylock hans Retsudøvelse? Det odiøse i Forskrivningen hjemler ikke saadant. Staar Loven paa hans Side, maa det være hans egen Sag, hvor usømmelig og gemen hans Adfærd end tager sig ud i hæderlige og rettænkende Menneskers Øjne. Saaledes er Forholdet den Dag i Dag, og saaledes har det altid været. Og de legale Grunde, hvormed Portia ledsager sin Dom, er saa aabenbart uholdbare, at man ikke behøver at være Jurist for at se det. Shylock maa — siger hun — ikke skære en Unze mere eller mindre end det betingede Skaalpund. Men det er som netop omtalt i Strid med selve den romerretlige Regel og i sig selv meningsløst.

Mindre end sin Ret har enhver Lov at tage — derom hersker ikke mindste Tvivl — og selv en forholdsvis ringe Del *mere* kan ingen nægte ham. Retten hertil ligger i Umuligheden af paa et sligt Omraade nøjagtig at kunne udmaale, hvor meget udskaaret Kød, der udgør et Pund — ingen Slagter- eller Ostehandel gaar overstyr, fordi Kunden ved Udskæringen faar 5 Fjerdingspund i Stedet for 4. — Og den anden Grund, Portia nævner, at Forskrivningen kun hjemler Kreditor Ret til et Pund *Kød,* og at han følgelig ikke maa spilde en Draabe af Antonios *Blod,* er om mulig endnu mere meningsløs. Som en naturnødvendig Del af Kødet maa det dermed følgende Blod være indbefattet under Kontrakten. Uden den supplerende Retsregel, at Selvfølgeligheder ikke behøver at nævnes, vilde ingen Kontrakt i Verden kunne skrives. Den, der har Lov til at hente Vand paa en andens Grund, kunde da nægtes Ret til at gaa over Grunden for at hente det, hvis Kontrakten ikke udtrykkelig hjemlede det. En Udlejer kunde nægte sin Lejer Ret til at passere Husets Trapper for at komme ind i Lejligheden osv. I Virkeligheden har da heller ingen af dem, der før Portia har Ordet i Sagen, et Øjeblik tænkt sig, at »Blodretten« ikke var indbefattet under Kontrakten. Det har staaet for dem som en Selvfølge, et *naturale negotii,* som Romerretten siger. Og ikke anderledes stiller Sagen sig, om end Portia hundrede Gange vilde hævde det modsatte. Hun dokumenterer ved sit Ræsonnement kun sin fuldkomne Ukyndighed i juridiske Affærer, sin Umulighed som Dommer og Jurist.

Følgelig — konkluderer Ihering — der foreligger overfor Shylock et Justitsmord. Han fældes som Fremmed og som Jøde*), fordi han er forhadt og foragtet, en Spurv i Tranedans, der skal trædes ned; hans moralske og pekuniære Ødelæggelse sker under et falsk Skin af Ret, og er netop derfor saa meget forargeligere. Historiens Dom kan dette falske Skin dog ikke bedrage — den flytter simpelt-

*) »Naar Shylock bryder sammen under Dommerordets Vægt, som tilintetgør hans Ret med en tarvelig Vittighed, naar han, forfulgt af bitter Haan, knækket og brudt vakler bort med skælvende Knæ, hvem kan da værge sig mod den Følelse, at det ikke er Jøden Shylock, som sniger sig derfra, men den middelalderlige Jødes typiske Figur, Samfundets Paria, der forgæves raabte paa sin Ret.«

(Ihering A. S. S. 58—60).

hen Glorien hen paa Shylocks Hoved. — Og samme Konklusion i andre Ord har HEINRICH HEINE før Ihering draget, naar han — der ogsaa var Jurist — paradoxalt kalder Shylock for Stykkets eneste virkelig respektable Person.

Overfor denne Iherings — og Heines — Betragtning er det interessant at betragte Shakespeares egen Stilling til Retstilfældet Shylock ctr. Antonio. Shakespeare betragter — om man vil rent juridisk — ikke Forholdet som et »Snyderi« overfor Jøden. Gang paa Gang fremhæver han, at man ikke maa se Sagen fra et saadant Synspunkt. Han lader Antonio med den erfarne Praktikers hele Viden sige:

> Hertugen kan ej standse Rettens Gang
> for alt det Samkvems Skyld, som Fremmede
> har med Venedig; thi hvis Retten nægtes,
> saa rokkes Troen paa Retfærdigheden;
> thi Stadens Handel og dens Rigdom samles
> fra alle Folkefærd.

Ja Shakespeare stiller i selve Retsscenen dette Synspunkt paa Spidsen, idet han lader Antonios Ven, Bassanio, tilraabe Portia:

> O bøj dog engang Loven under Magten,

og bag dette Raab lyder sikkert alle gode Hjærters Røst. Men vis som Justitia selv svarer Portia ham:

> Det tør ej ske; der er ej i Venedig
> en Magt, som ændre kan en fastsat Lov,
> det vilde drage Følger efter sig
> og mangen en Forvirring vilde trænge
> sig ind i dette Spor; det kan ej ske.

Retsstaten kan ikke prisgive Reglen for Undtagelsen, ikke sætte Skønnet i Lovens Sted — Vilkaarlighed vilde da blive Følgen, »Forvirring« afløse Retten.

Dette er sande og gode Ord — gyldige til alle Tider. Og naturligvis kan Shakespeare, der har udtalt disse Ord, ikke sige ét i Theori og gøre noget helt andet i Praxis. Hans Overbevisning maa det have været, at der ikke i Portias Retsafgørelse ligger noget Prokuratorkneb, at hun ikke paa noget Punkt »bøjer Loven under Magten«.

Lader da Portia, som man siger, »Naade gaa for Ret«? I Naaden ligger intet Retsbrud: Loven selv giver ikke sjældent Anvisning paa Naaden som et Korrektiv til Retten, og Portia, Rettens Repræsentant, bønfalder da ogsaa Shylock om at vise Barmhjærtighed:

> Naaden, den er over Sceptrets Magt,
> i Kongers Hjærte sidder den paa Tronen,
> den er Guds eget Kendetegn og Mærke,
> og jordisk Vælde ligner mest Guds egen,
> naar Naaden mildner Retten.

Men Shylock vil ikke vise Naade. Han frygter intet, han slipper ikke sit Tag:

> Min Gerning falde paa mit eget Hoved,
> jeg kræver Lov og Ret: min Forfaldsbøde.

End ikke den ringe Gunstbevisning under han Antonio, at en Feltskær kan være til Stede for at forbinde ham:

> Er det saaledes nævnet i Kontrakten?

spørger han og svarer selv:

> Jeg ser det ikke — det staar ikke skrevet.

Altsaa — Shakespeare selv skelner saa skarpt som mulig mellem *Ret* og *Naade*. Og Portias Dom, som er Rettens Afgørelse, kan derfor ikke været bygget paa sin egen Modsætning: Naaden. Skal den kunne fastholdes og forsvares maa det være med Retsgrunde — ikke med Skaanselsbetragtninger.

Hvilke er da disse Retsgrunde? Som i et Barns ufuldkomne Tale har de søgt at gøre sig gældende i Bassanios Udraab, i Naadebønnen, ja i selve Portias Domsmotivering. Men udtrykkelig siges de ikke — kun bag Dommens afgørende: stat pro ratione voluntas, kan det fornemmes, at de maa være tilstede, og at Shakespeare har vidst, at de var det.

I Shylocks lille Ord: »Det staar ikke skrevet,« ligger Nøglen til Hemmeligheden gemt. Shylock rammer hans egen menneskefjendske, grusomme Tale med Centnervægt: det staar ikke skrevet — nej og

der staar heller ikke skrevet, at Du maa tage enten mere eller mindre end et Skaalpund Kød af Din Debitor — og der staar heller ikke skrevet, at Du maa tage en eneste Unze af hans Blod: altsaa har Du ikke Lov dertil — din egen Lære knuser Dig og Din Forskrivning: Øje for Øje og Tand for Tand, Gengældelsens Lov er over Dig, Shylock!

Hermed er Sagen afgjort for Shylocks vedkommende, og den populære Opfattelse, der elsker Spidsfindigheder og ofte i Retsspørgsmaal er langt mere »juristisk« end Juristerne, vil hermed være tilfreds. Men i Ordet: »Det staar ikke skrevet« ligger i denne Sammenhæng langt mere. Det er Bogstavretten, Formelretten, hvorpaa Shylock lægger den afgørende Vægt, og det er Bogstavretten, hvorefter han tilsyneladende — om man vil ironisk — dømmes. Men i Virkeligheden er det selvfølgelig hverken Portias eller Shakespeares Mening, at det er den, det kommer an paa: Portia giver *ikke* Shylock Ret i, at han ikke bør hente Læge til Antonio, fordi det ikke staar skrevet — og fordi han har Uret heri, straffer hun ham. Hendes virkelige Standpunkt er altsaa det stik modsatte af Bogstavrettens. *Bag det skrevne Ord, den skrevne Lov, bag den og over den, erkender Portia som afgørende den uskrevne Lov som den virkelige Retsnorm*, den Lov, som er Moderen og Skaberen af al Ret paa Jorden, og af hvilken de skrevne Lovbrokker kun er mere eller mindre vellykkede Affødninger, *Naturretten, droit naturel, jus naturale, semper bonum et æquum — Retsfølelsen.*

Hermed lader Shakespeare Tæppet glide til Side for en hel ny Retslære, anvendelig ikke blot paa det særlige Tilfælde, Shylock-Forskrivningen, men anvendelig paa Menneskenes Samfund overalt og til alle Sider. Naturloven, den i gode og hæderlige Menneskers Hjærte skrevne Lov, forkynder som sin Lære, at Loven er til for Menneskenes Skyld og skal virke i Menneskelighedens Tjeneste, til Værn mod Overgreb og Misbrug, til Opretholdelse af Ord og Løfter, forsaavidt de har Værdi for Menneskenes Handel og Vandel. Men en saadan Lov kan ikke ved nogen Slags Fortolkning bringes til at slaa om i sin Modsætning, blive en *Beskyttelse* for Overgreb og Misbrug, tilintetgøre sund Handel og Vandel og blive et Værktøj i *Umenneskelighedens* Tjeneste, saaledes som den vilde blive, hvis Shylock-Forskrivningen skulde tillægges Retskraft. *Mod* denne Rets-

norm strider Shylock-Forskrivningen og derfor erklæres den i *Lovens* Navn ugyldig. *Med* denne Retsnorm stemmer Shylocks Pligt til at hidkalde Læge under Operationen — derfor begaar han et *Retsbrud* ved at nægte det.

Denne Lære, der gør alle positive Love ugyldige i Forhold til Naturretten, hvis de strider imod den, er ikke godt Latin paa Bjærget i Dag — var det heller ikke paa Iherings Tid — og er utvivlsomt i sine Konsekvenser for farlig til, at Retsordenen kan tillægge den almindelig Gyldighed. Ikke desto mindre er det sikkert, at det er den, ethvert Samfund søger sin Tilflugt til, har gjort og vil vedblive at gøre det, i de stærke Udviklings- og Brydningstider, hvor den nedarvede Lovgivning ikke længere passer til Forholdene og derfor søges sprængt som en Brynje, der trykker og plager, saaledes som det skete i Kejsertiden i Rom, da Byen udviklede sig bort fra Republikens snævre Grænser til en Verdensstad, i Renæssancetiden i Europa, under den store franske Revolution, hvor den af det 18de Aarhundredes Humanister fik sin klareste og skarpeste Formulering — den Shakespeare altsaa ikke har kendt og derfor ikke har kunnet benytte — og højst sandsynligt er det, at den under de nye Tider, som Europa nu gaar ind til, atter vil opstaa i en eller anden Skikkelse, naar der skal støves af, fejes ud og ryddes op i de gamle Lovgivninger og de gamle Samfundsforhold. Thi det er den Lære, som hurtigst og sikrest, naar nye Tanker farer frem som Stormvind og styrter det nedarvede i Grus, faar ryddet dens Aflejringer i Samfundsretten bort og bragt denne i Overensstemmelse med den nye Ret, den levende, pulserende, med Tidsaanden og Tidsudviklingen altid i Samklang staaende Ret. Og det er et stort Vidnesbyrd om, hvad Shakespeares Tid betød for en national Opvaagnen, et nyt Samfund, at den ogsaa der har løftet sit Hoved og pustet de gamle Fordomme bort. At Shakespeare er bleven Lærens Profet, undrer ingen, der ret har lært denne Verdensmand at kende.

Naar Shylock dømmes efter denne Ret, Naturretten, saa sker der ham i Shakespeares Øjne ingen Uret. Thi den Ret, han dømmes efter, er ikke en Ret som først bliver til ved Portias Dom — i saa Fald kunde den nemlig retlig set ikke have været brugt imod ham, thi en Kontrakt skal bedømmes efter de paa dens Stiftelsestid gældende

Retsregler*). Men den Lov, han dømmes efter, har existeret uendelig længe før Portias Dom — er overhovedet kun tilsyneladende *ny* Ret.

Shakespeares Tanke er her — og deri er hele Naturretslæren i Overensstemmelse med ham — at det netop er den »Ret«, som i Tidens Løb har tilladt slige Excesser, slige juridiske Vanskabninger som Shylock-Forskrivningen og tilkendt dem Gyldighed, der er den relativt nye Ret — en Ret, som har været paa Afveje, som har tabt Følingen med sit Udspring, og derfor nu standses i sin Udvikling, klippes af som et Vildskud, medens den virkelige Lov, den gamle og dog evig unge Lov, Naturretten, Retten i Menneskenes Hjærter og Hjærner, aldrig har anerkendt den og stedse vil underkende den, saa snart den sande Ret af en kraftig Haand befries for alle Papirbjergene, der skjuler den.

Det er denne gamle, stundom glemte, ofte tilsidesatte Lov, hvis Genopdagelse — trods al juridisk Tvivl og Underkendelse — altid betyder et nyt Fremskridt i Menneskeslægtens Historie, en ny Bristning af dens gennem tunge, uendelige Vintre ophobede Ismasser, en ny Vaar og en ny Tid — det er denne gamle Lov, maaske Menneskenes allerældste, som Portia genindsætter i dens fulde Glans og Værdighed, og for hvilke Vinternattens skumle Spøgelser maa vige.

Det er den Lov, der fælder Shylock, med Menneskelighedens Ret. Og som Trolden bliver Sten, naar Lysets Straale falder paa ham, saaledes er Shylock en slagen Mand fra det Øjeblik, denne Lov drages frem af Mørket:

Er dette Loven?

---

*) Den af *Kohler* i hans Værk: *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz* (Würzburg 1884) forfægtede Opfattelse synes at maatte komme i Strid hermed.

Derimod har han ogsaa efter det her forfægtede Standpunkt fuldkommen Ret, naar han udtaler:

»I Virkeligheden er Retsscenen i Købmanden i Venedig ingen Jurisprudens for sig, den er ingen indbildt Farce, der kun tjener poetiske Formaal — den er tværtimod et typisk Billede paa alle Tiders Retsudvikling: den indeholder Kvintessensen af den spirende Rets Væsen og Tilblivelse, den viser en dybere Jurisprudens end 10 Lærebøger i Romerret og aabner os et dybere Indblik i Rettens Historie end alle retshistoriske Værker fra Savigny til Ihering.«

spørger han, og da han fra alle Sider hører det bekræftet, forsvinder han — ud i det Mørke, hvoraf han er runden, og som han tilhører. I den genfundne Lovs Sol kan han ikke leve — om end Shakespeare gennem Antonio søger at tilkaste ham en Redningsplanke: Bliv Kristen, saa vil ogsaa Du forstaa denne Lov og opgive din egen, det gamle Testamentes Lov*).

VII.

Det er da en *Humanitetens* og *Humanismens* Symfoni, Shakespeare har skænket Verden i Købmanden i Venedig. Humanitetens Kamp mod og endelige Sejr over snever Ortodoxi, barbariske Skikke og umenneskelige Love, Menneskehedens Udfrielse fra Fordomsfuldhedens og Formbundethedens Fangebure og Torturkamre, og dens Frigørelse under Aandsfrihedens og Naturrettens lysende Stjernehimmel. Shylocks Samfund er ramlet sammen, Antonios Samfund kan frit udfolde sin velsignelsesrige Virksomhed: det Samfund, hvori »Ret« ikke mere i sin Gennemførelse kan blive »Uret«. Ikke for intet smiler Lykken nu atter til ham, hans Skibe, hans Rigdom vender tilbage, omgivet af gamle Venner og lykkelig over at have fundet nye, ligger Verden ham aaben, en Verden, hvori hans Tungsind vil svinde, hans Evner finde Opgaver, hans Virketrang Afløb.

Shakespeare gør intet Forsøg paa direkte at beskrive dette nye Samfund for os. Shakespeare er ikke Samfundskonstruktør — han er Digter. Og i PORTIAS Skikkelse beskriver han os indirekte, digterisk, det nye, ideelle Samfund, hvorom han drømmer. Det er Portia,

*) Iøvrigt maa man vistnok give Ihering Ret i, at den »Straf«, der rammer Shylock, er baade moralsk og juridisk forkastelig. Kohlers Forsvar, at Shylocks Straf er »nødvendig for at krone den Sejr, hvormed den nye Retsidé er traadt forklaret ind«, er lidet overbevisende. Humanitetens Ret kan umulig til sin endelige Sejr kræve en oprørende Inhumanitet. Shylock har været i god Tro: han har — som Ihering siger — netop haft en altfor klippefast Tro paa Retten o: Loven. Skulde nogen straffes, maatte det være de, der har skabt dette ufuldkomne, i Strid med den virkelige Ret værende, Retsmonstrum: Gyldigheden af en Shylock-Forskrivning — altsaa Lovgiverne, Dogen, Samfundet.

hvis Visdom afgør den store Konflikt, hvorpaa Verdensudviklingen indtil videre beror. Men det er ikke Visdommen som saadan, der er hendes Særkende — hun tager den paa og lægger den af med samme Lethed som Doktorhatten og Dommerkaaben. Har man med nogen Ret kunnet sige, at aldrig er en saa god Dom som Portias bleven afsagt med en saa slet Motivering, saa er det Motiveringen, der er laant. Den gode Dom er hendes egen; den skyldes ikke laant Visdom og laante Fjer, men hendes varme Hjærte, hendes klare Hjærne, hendes sunde Menneskeværdi, der med Instinktets Sikkerhed overvinder de optaarnede Vanskeligheder ved at søge tilbage til *Naturen* og derfor ogsaa klarer alle indviklede juridiske Spørgsmaal ved at ty til Naturretten. Portia har, som Georg Brandes udtrykker det, »uudtømmelige Kilder i sin Sjæl, Overflod paa Planer som paa Indfald, Overflod paa Vid som paa Gods og Guld«. Hun er rig, rig som Naturen selv, og som den i Stand til at ødsle med sin Rigdom uden altid ængstelig at spørge: hvorfor og hvortil? Sin Rigdom bruger hun som sine naturlige Anlæg paa den for hende naturlige Maade, den Maade, som burde være den naturlige for alle: til at leve Livet skønt og fint, i skønne Omgivelser, blandt skønne Kunster, i en skøn Natur, i skønne og fine Menneskers Kreds. Som Antonios er Portias Haand aaben for hendes Venner og for enhver, der lider ilde, men fordi det, der er Theori og Pligt for ham, er Natur og Ret for hende, er hun ikke mismodig og tung som han, men glad og lys som en evig Solskinsdag.

Portias Væsen er Harmoni — som den smilende, lykkelige Natur er Harmoni. Hun lever i Harmonier, hun opløser alle Dissonanser i Harmonier og formaar at skabe Rettens Harmoni med samme legende Lethed, med samme selvfølgelige Sikkerhed som hun skaber Musikkens. Og hun besidder denne Harmoni i Modsætning til Antonio, fordi hendes Liv paa det afgørende Punkt staar Naturen nærmere end hans. Hun formaar at elske og blive genelsket. *Kærligheden,* Alnaturens Skaber, Opretholder og Fornyer, lyser som en straalende Sol over hendes Person og hendes Gerning. I Kærlighed skaffer hun Laanesummen tilveje, i Kærlighed løser hun alle Konflikter. Derfor formaar hun ogsaa at skabe virkelig Lykke og Glæde for andre, omkring sig selv. Til hende tyer de, der har lidt Skibbrud,

de vingeskudte, de forfulgte, de ringeagtede — Antonio, Lorenzo, Jessica — af hendes uudtømmelige Livsvæld drikker de som af Naturen selv aandelig og legemlig Sundhed.

I dette lykkelige, harmoniske Samfund, ud til Naturen, fører Shakespeare Menneskene, bort fra det splittende, sønderrevne, kunstlede, der hører Byen og Statssamfundet til. Og dette Rige, hvor Kærligheden hersker, det er ogsaa Poesiens Rige, Musikkens Rige. Derfra lyder i den skønne Maaneskinsnat »søde Toners Klang«. I Musikken, Harmoniens Tale, Kærlighedens ypperste Sprog, faar al ydre og indre Skønhed sit Udtryk, sit Symbol:

> Den Mand, der ikke har Musik i Sjælen,
> som røres ej af skønne Toners Samklang,
> er stemt til Svig, Forræderi og Ran.

Og dog! Er der overhovedet Svig, Forræderi og Ran til? Er det ikke blot vore plumpe Sanser, som giver os dette Indtryk? Er ikke Menneskesjælen i sin Grund altid tørstende efter Fred, Glæde og Harmoni? Alnaturen viser det:

> den allermindste Klode
> den synger i sin Flugt jo som en Engel
> i Kor med unge smilende Keruber:
> I de udødelige Sjæle bor
> den samme Harmoni; dog mens de hylles
> plumpt ind i den forkrænkelige Støvdragt
> kan vi ej høre den. —

Saaledes samler Shakespeare i Harmoniens Rige — Portias Rige — Naturens Rige — tilslut alt og alle. Selv Shylock vil deri kunne faa sin Plads.

SOM MAN BEHAGER

(ca Aar 1600)

»Som man behager« er det sidste af de store Lystspil, Shakespeare skrev, før han begyndte paa den Række Tragedier, der skulde hæve hans Navn til Stjærnerne, og som afbrødes, da han som sin Digtnings sidste Skud skrev de tre Lystspil: Cymbeline, Vinteræventyret og Stormen.

Stykket danner altsaa et Skæl, og det er at vente, at man deri vil finde baade Genklange fra Fortiden og Toner, der varsler Fremtiden.

Heri skuffes man heller ikke.

Efter sit Indhold er Skuespillet i Slægt med »Midsommernatsdrømmen«. Det er Skoven, der i begge Stykker udøver sit Trylleri og drager Byens Folk, baade høje og jævne, ind i sit kogleriske Spind. Men medens Fortryllerne, Alferne og deres Fyrster, i Sommernatsdrømmen lyslevende er Spillets Ledere, er de i »Som man behager« ikke at finde paa Skuepladsen. Skoven taler — men dens Sprog er ikke for det ydre Øre. Dens Hvisken vækker ikke enhver tilfældig Besøgendes Opmærksomhed — de, der vil forstaa den, maa selv medbringe Forudsætningerne. Men har de dem, lærer de at forstaa dens Stemme, da vil de ogsaa finde en dybere Visdom i den end Alfeverdenens Spøg.

De, der søger til Skoven, er i »Som man behager« af en anden Karakter end i Sommernatsdrømmen. Dèr giver Byboerne for en Nat Gæsteroller i Skoven — her har de deres Hjem deri: de tilhører Skoven, fordi de er født og opvoxet i den, eller fordi Skæbnen har aabnet dem et Fristed i dens Skjul mod andre Mennesker, der forfølger dem og vil dem ilde.

Det giver Tonen en anden Klang end Sommernatsdrømmens: Cymbeline-Motivet dukker frem som en Anelse. Som i dette Stykke

bygger Shakespeare ogsaa i »Som man behager« paa en Modsætning mellem ondt og godt, Falskhed og Ægthed: By- og Hoflivets rænkefulde Trængsel og Landlivets idylliske Fred. Kun er Farven lysere i »Som man behager«, sammenlignet med Cymbelines, de vrede Guder er ikke saa sorte, de arkadiske Egne mere smilende.

Thi Hovedmotivet i »Som man behager« er som i Sommernatsdrømmen først og sidst Ungdom, Forelskelse, Elskov og Kærlighed. Hvad der findes herudover synes mere at være en Ramme end selve Billedet. Forelskelsen i dens mest forskelligartede Skikkelser er det, Shakespeare har villet have frem til Tilskuernes Morskab og Glæde. Egentlig Handling, Udvikling og Afslutning søger man forgæves deri. Stykket ender med et Ryk, som det begynder med et Spring — midt ind i Begivenhederne. I Mellemtiden har Forfatteren som paa visse af Renæssancetidens Billeder malt os imellem hinanden paa det samme Lærred en saadan Hoben Personer og Grupper, Karakterer og Masker, Realiteter og Abstraktioner, Forestillinger og Følelser, at alt hvirvles rundt i vor Bevidsthed. Som to Fjerbolde suser Spøg og Alvor, nøjagtig af samme Udseende, gennem Luften: Taaben og Vismanden har lige nær til at gøre sig til Latter ved at gribe efter den fejle. Puk driver usynlig sit Spil: det er ikke blot Rendegarn, som kan hente sig et Æselshoved i Skoven, hvor vis Tale og Skoggerlatter synes lige gækkende.

I.

Shakespeare har ikke selv opfundet Fablen i »Som man behager«. Stykket er i Virkeligheden en Dramatisering af en 1590 udkommen Novelle af Thomas Lodge: *Euphues golden Legacie,* der atter er en Bearbejdelse — i hvert Fald for den første Halvdels Vedkommende — af et Digt fra Aar ca. 1400 ved Navn *»the tale of Gamelyn«*. Dette sidste Arbejde er en temmelig raa og slagsbroderagtig Middelaldersballade om den kække, unge Gamelyn, som undertrykkes af sin ældre Broder, hvem han sluttelig gennemprygler, hvorpaa han — efterat have slaaet sig igennem den Skare Gripomenusser, som Sheriffen har sendt ud for at fængsle ham — tager sin Tilflugt til Skoven. Her lever han et lystigt Fribytterliv i Spidsen for en Skare ligesindede

og forsvarer sig saa godt, at Kongen til Slut maa gøre ham til »Chef for alle sine frie Skove«.

Lodge har dubleret dette Motiv med en Strid mellem den retmæssige Konge (Gerismond) og en Usurpator (Torismond), der har fordrevet Gerismond, som er flygtet til Ardennerskoven, hvor han ligesom Gamelyn lever »fuglefrit« med sine Tilhængere. Gerismonds Datter, *Rosalinde,* er imidlertid forblevet ved Hoffet, hvor hun har sluttet nøje Venskab med Torismonds Datter, Alinda *(Celia).* Ved en Turnering forelsker Rosalinde sig i Rosader *(Gamelyn, Orlando),* der ligeledes gribes af Kærlighed til hende og opflammet af hendes glødende Blikke faar Held til at besejre og dræbe Kongens Bryder. Som Belønning skænker Rosalinde ham en Kæde, han hende en »Sonnet«. Kort efter forviser den mistænksomme Konge Rosalinde fra Hoffet, og den trofaste Alinda, der tappert tager hendes Parti overfor Tyrannen, forvises samtidig, hvorpaa begge de unge Piger tyer til Ardennerskoven for at søge Tilflugt hos Rosalindes Fader, den fordrevne Gerismond — den samme Skov, hvortil Rosader ogsaa tyer hen for at finde Beskyttelse mod Broderens Forfølgelser.

Paa dette Grundlag udspinder Lodge nu en langsommelig Hyrderoman i Lillys Stil i alt væsentlig af samme ydre Indhold som Handlingen i »Som man behager«. Shakespeare følger Lodge i det hele taget saa nøje, at man, hvor han sammentrænger og forkorter, ofte maa ty til Lodge for at forstaa den egentlige Mening. Lykkeligvis har Shakespeare dog ikke akcepteret de lange Taler, Personerne hos Lodge benytter overfor hinanden — de er uudholdelige — saa lidt som de latinske Sentenser, hvormed de regelmæssig afsluttes, ogsaa i Damernes, ja endog i Hyrdernes Mund, og heldigvis har han radikalt strøget de Sonnetter og Digte, hvormed Lodge lader Elskerne regalere deres Tilbedte. Replikskiftet og Digtene i »Som man behager« er Shakespeares — ikke Lodges — og de Karakterer, han derigennem giver Mæle, har derfor faaet Shakespeares Liv og Bevægelser i Stedet for Originalernes banale Attituder. Og endelig har Shakespeare tildigtet en Række Figurer*), som, netop fordi han her er gaaet ganske paa egen Haand, i særlig Grad er i Stand til at vise os, hvad han har ment og villet have frem i sit Stykke.

---

*) Navnlig Jaques, Touchstone (Prøvesten) og Audrey (Agnete).

Med saa faa og smaa Midler har Shakespeare forvandlet en gammeldags »Syngestykketext« af de sletteste Mønstre til et Digterværk, og gjort det til en psykologisk Prøvesten for sit eget aandelige Jeg.

»Af Lodges tunge, tørre Sand har Shakespeare gjort Guld« — siger CAMPBELL.

II.

Stykkets Titel er en Spøg, som fremkalder Indtrykket af, at nu skal Gækken slaas løs. Enten man forstaar den som et Udbrud: »Nu skal I faa, hvad I kan lide«, eller som et Skuldertræk: »Kald det, hvad I vil«, er der noget overmodigt, næsten Fanden-i-Voldsk ved denne Fraternisering mellem Forfatter og Publikum, som klart viser, at Stykket skriver sig fra en glad og lykkelig Tid*), da Forfatteren ikke følte sig for stor til at gøre Tilskuerne til sine Kamerater, næsten til sine Medarbejdere. Det er en Publikums Yndling, et Kælebarn, der gennem Titlen smiler ud til sine Venner, Publikum, som man i Fantasien næsten kan se strømme ind i Theatret med velvillige Miner, parat til ved første Vink at slaa Latterdørene op og Næverne sammen.

Det virker derfor som noget af en Overraskelse, at hele Expositionen, første og en Del af anden Akt, er som Tilløb til en Tragedie: kun en Haarsbred skiller den derfra.

Og ser vi nøjere til, er det os velkendte tragiske Figurer, vi her for første Gang stilles overfor.

Hvad er Usurpatoren, Hertugen, i sin Mistænksomhed og Vilkaarlighed andet end en Macbeth, der pines af, at han har vundet sin Trone ved en Forbrydelse? Hvad er Olivier, Orlandos onde Broder, andet end Kong Claudius i Hamlet — i mindre Format ganske vist, endnu kun i sin Vorden — men dog som han Brodermorder i sit Sind**) rænkefuldt betænkt paa i en underfundig Tvekamp at faa om-

*) Stykket er antagelig første Gang opført omkring Aar 1600.

**) Selve Oliviers Hykleri, som Shakespeare kun antyder, men som Logde stærkt fremhæver, kunde godt have tjent Shakespeare som Udgangspunkt til hans Claudius.

bragt den tappert-godtroende Hamlet-Orlando, hvis Fædrenearv han har understukket, og hvis Hævn han frygter. Og er Orlando ikke i løst Omrids lidt af en Hamlet-Skikkelse, omgivet som han er af Løgn, List og en Ondskab, som han undviger hellere end at slaa den ned, en ikke-handlende Helt, hvis

Dyder
er hellige Forrædere imod ham,

og hvis aktive Livsenergi — indtil Kærligheden giver ham Kræfter — er saa slap, at han til sin Ofelia med Sandhed kan sige: »Bliver jeg dræbt, saa dør En, som er villig dertil«*).

Shakespeare nedlægger her i »Som man behager« Frøene til de Planter, der senere skulde tage en saa vældig Vækst hos ham. Han undgaar selvfølgelig her at bruge Tragediens store Patos og mægtige Koturner — men Spøg eller Komik er der heller intet af i Fremstillingen: de Lyspunkter, som hans Kilder selv giver Anvisning paa — Prygle- og Slagsmaalsscenerne —, har han omhyggelig slukket.

Her — som i Hamlet — er det Samfundslivet, koncentreret i dets Brændpunkt, Hoffet, som Shakespeare vil fremstille i den Skikkelse, hvori han saa den, som et Arnested for moralsk Uhumskhed. Magt eller Rigdom — det er Maalet. For at naa dertil, skyes intet Middel: som Besatte drives Menneskene frem i deres vilde Higen. Dyden agtes ikke, Fortjenesten trædes under Fødder — af Misundelsens Jord skyder skumle Planer frem som giftige Svampe, Forbrydelsen er ikke Forbrydelse, naar den kan skjules, under den glatte Maske lurer Gifttanden, bag den korrekte Dragt Stimandens Dolk. — Og er saa Maalet naaet, hvad da? Saa afløser Frygten for at miste det vundne Lidenskaben for at naa det, og dermed gøres kun ondt værre. Den onde mistros, fordi han er svigefuld. Den gode mistros, fordi Uskyldsminen kunde være paataget — jo renere den er, desto farligere kunde den være. Derfor kan ingen tros, alt maa slaas ned, selv den Uskadeligste, naar der blot er Mulighed for Skade. Hvad hjælper den forfulgte Uskyldigheds Tale:

---

*) En direkte Allusion til Orlando findes iøvrigt i Hamlet: Ofelias Skildring af Hamlets Udseende, da han bryder med hende, svarer nøje til Rosalindes Beskrivelse af en ulykkelig Elskers Udseende. (III 1 L. 397 o. flg.).

saa taler hver Forræder,
bestod Retfærdiggørelsen i Ord
var de uskyldige som Himlen selv.

Muligheden for Forræderi er Bevis for Forræderi:

Nok er, at I er Eders Faders Datter.

Rosalinde forvises, ikke fordi hun har begaaet nogen Brøde, men fordi Usurpatoren føler sig brødebetynget mod hende og hendes Fader.

Det er — som i en Nøddeskal — Macbeth overfor Banquo.

I faa Streger — med nogle enkelte Replikker — skaber Shakespeare psykologisk Baggrund og Dybde for Lodges Æventyrfortællinger.

Tragediens Mester er klar til at bemægtige sig Scenen.

III.

Skuepladsen forlægges nu til Ardennerskoven; der mødes efterhaanden alle de, hvis Skæbne har Betydning for Stykket. Modsætningen mellem Naturens Højhed og Ro, Hoflivets Lavhed og Angst er symbolsk — man kan næsten sige musikalsk — anslaaet i den lille Indskudsscene i 2. Akt, der foregaar i »En Sal i Slottet« efter Skovscenen i 1. Scene, og derefter paany i 3. Akt, hvor det samme gentager sig, blot i omvendt Orden.

Straks da Tæppet gaar op for »Ardennerskoven« synger Hertugen selve Hovedmotivet, Skovens Højsang:

Nu Venner, Brødre i Landflygtigheden,
har Vanen ikke gjort det Liv, vi fører
langt sødere end sminket Pomp og Pragt?
Er ikke disse Skove mere fri
for Fare end det avindsyge Hof?
Her kende vi ej Adams Syndebod —
Aarstidens Skiften, Vintrens skarpe Isklo
— — — naar den bider
— — saa smiler jeg og siger: dette
er ikke Smiger, den Raadgiver taler
saaledes, at jeg føler, hvad jeg er.

Shakespeare er her Talsmand for de samme Forestillinger som to Hundrede Aar senere gjorde Rousseau saa berømt. Shakespeare har kunnet raabe sit: Tilbage til Naturen, saa mange Aar før, fordi Renæssancen havde sine Naturfantasier ikke mindre end Rokokoen.

Selve Lodges Roman er en Hymne til Naturdyrkelsen, men ogsaa fuld af de Overdrivelser, som Renæssancen begyndte*), og Rokokoen fuldbyrdede.

Disse Flygtninge fra Civilisationen bringer i deres Vadsække selv Civilisationen med og fortsætter den trolig — trods Hyrdedragter og Faareflokke. De to landflygtige Ungmøer »køber« strax et Hus med Tjener og — som det synes — et fortræffeligt Køkken. De holder Salon med indbudte Gæster og aandfuld Tale. De har Tilbedere, der i yndefulde Sonnetter daglig serverer dem de Røgelsesofre, uden hvilken deres Tilværelse ikke vilde være til at udholde. De iører sig skønne Klædebon — hvor de har faaet dem fra maa Himlen vide — og dvæler i de store Øjeblikke ligesaa alvorsfuldt kritiske ved Spørgsmaalet om, hvad de skal »tage paa«, som deres Forbilleder i London og Paris.

Sligt er ikke Natur men Unatur, og enhver, der kender en Smule til Shakespeare, vil vide, at han er al Unaturs uforsonlige Fjende.

Her maa vi søge den indre Grund til, at han har fundet Lodges Novelle en Dramatisering værd. Al denne Unatur, der gouteredes og efterlignedes af Datidens *upper ten,* var som skabt for hans Ironis Svøbe, og en Satire er »Som man behager« lige fra Skovsceneriets Begyndelse til dets Slutning — i Enkelthederne ikke sjældent saa intimt forbundet med Dagens og Tidens Hændelser, at det falder os uforstaaeligt, men i Hovedlinjerne velgørende ærligt og frisk.

Begrebet »Natur« danner Udgangspunktet for Satiren, men vel at mærke: Natur i alle de forskellige Forbindelser og Betydninger, som dette Ord og dets Modstykker har faaet i Sproget og for Tanken.

Naturen er i Stykket som alt nævnt den store Modsætning til Hoflivets Sceneri som Arnested for Smaalighed og Ondskab. Men Ordet betegner ogsaa de naturlige, menneskelige Følelser — »Natu-

---

*) Italieneren Sanazzaros Hyrderoman »Arcadia« (1530), Spanieren Montemayors »Diana« (1542) og strax efter Shakespeares Tid Franskmanden d'Urfé's »Astrée« (1610—1627).

rens stærke Røst« i IV³ V. 130 — i Modsætning til unaturlig Avind og Had mellem Mennesker, der naturlig hører sammen: Usurpator-Hertugen og Olivier paa den ene Side, deres respektive Brødre paa den anden Side er her de typiske Repræsentanter. Paa noget tilsvarende Maade ser Shakespeare i god, real, sund Fornuft og bon sens et Udslag af Natur (Touchstone) i Modsætning til kunstig Tænkemaade og urimelige Ideer (Jaques). Ordet bruges dernæst i overført Betydning om det, vi kalder »Naturlighed«, modsat Kunstlethed og Skaberi, særlig paa Følelsernes Omraade og den Maade, hvorpaa de lægges for Dagen (Rosalinde—Orlando modsat Silvius—Phebe). Og vi finder endelig »Natur« brugt i karikeret Betydning, saa at sige i Anførselstegn, om landlig Plumphed og Simpelhed (Audrey og William) i Modsætning til gode Manerer og net Optræden.

Naar alle disse forskellige Instrumenter trakteres hver af sin Udøver i Singularis eller Pluralis, og Symfonien dirigeres af Shakespeare, forstaar man, at der kommer et Musikstykke ud deraf, hvortil der ikke let findes noget Sidestykke.

IV.

Rosalinde er Shakespeares erklærede Yndling i »Som man behager«. Paa hende ødsler han al sin skønne Smigers Pragt.

Hun er ikke Miranda, ikke Beatrice — hun er ikke Portia, ikke Imogen. Hvad hun vilde magte, hvis Opgaverne blev stillet hende, kan vi ane — i Stykket stilles hun kun overfor en eneste, at elske og blive elsket, og den løser hun til Fuldkommenhed.

Hun er den ægte, uforfalskede, »naturlige« unge Pige i Forelskelsens Rus — maaske renere og naturligere end nogen anden af Shakespeares unge Kvinder.

Hun er som Aprilsvejr: som hun beskriver sig selv, er hun ikke blot skiftevis, men altsammen omtrent paa én Gang »bedrøvet, kølen, længselsfuld, stolt, naragtig, enfoldig, ustadig, grædevorn, lattermild« og Adjektiverne kunde endda godt suppleres med mangfoldige andre. Hun er — som Skuespillerinden Lady Martins skriver — »en Sommersky, der medens vi betragter den, skifter Form og

Udseende, til den forsvinder i Luften«. Hun er spillende Liv og strømmende Snakkesalighed — hun er, som de Kvinder, hun omtaler, der »aldrig træffes uden Svar, med mindre de træffes uden Tunge«.

Men alt dette er kun Vaardagens Sol og Regn i uophørlig skiftende Belysninger: det er, fordi der i hende selv er et Væld, en Frodighed, der sprænger alle Skranker, og maa skaffe sig Luft. I Forelskelsens Solglans styrter Sjælens Blomster frem, tusindbroget og farveglitrende som Diamantens Spil i Lyset. Der er ikke Plads til al Rigdommen, og dog presser nye Tusinder paa og vil frem af deres Gemme. Ungdommens Grotid er i hende — i et Nu løves alle Træer, Rankerne skyder synlig for Øjet nye Skud, alle Hjærtets Fugle kvidrer i Lunden, Bukkaren dufter, Vaarvinden hvisker i Græsset — Livets Fest er inde!

I disse Lykkens korte, evig uforglemmelige Dage er det, vi lærer hende at kende. Hvad hun har været, hvorledes hun vil udvikle sig, er Spørgsmaal, der ikke trænger sig frem til Besvarelse. Hvem tænker paa Dagen igaar, paa Dagen imorgen, naar Festblussene straaler i fuldest Glans? Men vi behøver ikke at nære Frygt. Alle Muligheder er over Rosalinde, og hun vil vælge dem, der giver rigest Høst. Hendes Væxtcentre er i Orden: hun har netop saa megen Medfølelse overfor andres — ikke blot Orlandos — Lidelser, netop saa megen *bon sens,* saa megen sund Skepsis, at vi kan føle os overbevist om, at der bag Jakken slaar et brillant Hjærte, under Pagehatten lyser en ypperlig Forstand.

Rosalinde er i Skoven iført Mandsdragt — men med hver Fiber i sit Legeme, hvert Atom af sin Sjæl er hun Kvinde.

Næppe hører hun, at Orlando færdes i Skoven, før hendes Tanke farer til den upassende Dragt, hun er iført, og som hun dog har været saa glad for:

»Hvad gør jeg nu med Trøje og Buxer«.

Og saa gaar Munden paa hende med Spørgsmaal, der styrter over hinanden, for at faa at vide alt om den Elskede. Men da han strax efter viser sig i Landskabet, er hendes øjeblikkelige Indskydelse at gemme sig:

»Det er ham! Lad os skjule os og se paa ham«.

Hvor udpræget feminint — hvor typisk forelsket: at skabe ny Længsel af selve Længslens Tilfredsstillelse.

Af Orlandos belurede Tale hører hun, hvor højt han elsker hende. Hun er lykkelig — og derfor beslutter hun, *ikke* foreløbig at give sig til Kende for ham!

Hun tiltaler ham som »en næsvis Dreng«: »Hør De der, Jæger!«

Selvfølgelig har hun knap lukket Munden op, før hun taler om Elskov og Elskovslængsler. Og saa gaar Kværnen: Hentydninger, Ordspil, Vittigheder og frie Fantasier pludrer hun ud, tilsyneladende uden al Sammenhæng, og dog med den fuldt bevidste, lille, snedige Plan atter at faa Orlando til at røbe sin Kærlighed, helst i saa stærke Udtryk som muligt.

Og i lange Hop — som en væver Hare — i store Buer naar hun endelig sit Maal. Orlando udbryder:

»Hverken Rim eller fornuftig Tale kan udtrykke, hvor højt jeg elsker hende.«

Strax anlægger hun en sagkyndig Mine:

»Kærlighed er en Form for Galskab« — det ved Ingen bedre end hun selv — men den kan kureres! Ondt skal ondt fordrive. Pidsk var det bedste, men der er andre Midler, der er næsten ligesaa gode. Hun vil »spille« Rosalinde, Orlando skal daglig bejle til hende — naar hun viser sig tilstrækkelig lunefuld overfor ham, vil han nok blive helbredet! — Orlando finder ikke uden Grund, at han i nogen Grad kommer i Ixions Sted: han favner ikke Juno, men en Sky! Men alligevel: han finder dog ogsaa saaledes Afløb for sin alt overstrømmende Kærlighed — og Gækkeriet begynder.

»Nu maa jeg forlade dig i to Timer,« siger han.

Rosalinde:

Ja gaa kun, gaa kun. Jeg vidste, hvorledes du vilde bære dig ad; mine Venner sagde mig det nok: det var din smigrende Tunge, der vandt mig — det er jo kun En, der er forskudt — og saa — kom Død! — Var det Klokken To, Du sagde? — — —

Saaledes er Rosalindes Forelskelse. Saaledes er Rosalinde!*)

*) For Nutidsmennesker er det ufatteligt, at Rosalinde paa Shakespeares Tid er bleven spillet af — en Mand (se hendes Ord i Epilogen: *»Hvis*

Hendes Elskede, Orlando, er fra Shakespeares Haand ikke helstøbt. Han falder i to Halvdele, der ikke har stort med hinanden at gøre: Manden og Elskeren. Som Mand er han i de første Akter ikke saa lidt af en Uffe hin Spage — vi vilde, hvis han var dansk, kalde ham en ægte Jyde; Englænderne kalder ham en typisk Englænder — og hvor han optræder senere, viser han sig i Besiddelse af en rolig Slagfærdighed, en stilfærdig Frygtløshed, der falder godt i Traad hermed — brav og retsindig som han er fra Isse til Fod. Som Elsker er han ikke fri for at virke lidt kedsommelig: hans smægtende Versemageri falder usmageligt — hvis Shakespeare da ikke netop ved Versenes Daarlighed har villet antyde, at Orlandos aandelige Vægtfylde skulde udmaales paa andre, mere mandige Omraader — mulig endog har villet gøre ham til Redskab for et af sine polemiske Indlæg*). For den sejrende Brydekæmper forekommer Versemageriet i hvert Fald os — som Schück siger — at være »en ikke helt passende Sysselsættelse«: vi vilde foretrække en mindre højlydt sukkende Celadon og hellere se Orlando som Ferdinand i »Stormen« slæbe Brændestykker sammen eller foretage sig noget andet nyttigt fremfor at ødelægge Træernes Bark ved at ridse »Rosalinde« i den.

---

jeg var en Pige«). »Moralen« forbød imidlertid Kvinder at optræde paa Scenen, og samtlige Kvinderoller udførtes derfor af unge Mennesker paa 18—20 Aar. Da i 1629 et fransk Selskab i London lod Kvinder udføre Damerollerne, blev det pebet ud. Fra 1660 begyndte imidlertid Kvinderne at faa Indpas paa dette Omraade, og Anledningen hertil var — pudsig nok — at Theatrene havde været lukkede fra 1642—1660, og i disse 18 Aar var ingen nye Ungersvende blevne instrueret i at udføre Damerollerne, medens de tidligere Rollehavere var voxet op til fuldtudviklede Mænd. Jordan skriver herom 1662, at det var et frygteligt Syn at se Mænd paa 40 Aar spille unge Piger paa 15 Aar, udstyrede med »svære Knogler og svulmende af Kræfter«. »Du kalder paa Desdemona — ind træder en Gigant«. Othello var, saa vidt vides, netop det første Stykke, hvori en Kvinde udførte Hovedrollen.

*) Orlandos Vers III 3 V. 94—101 er vistnok et shakespearsk Indlæg i en samtidig Polemik mellem Digterne *Nash* og *Hervey*. Nash haaner herunder Herveys Vers i ganske tilsvarende Udtryk, hvori Touchstone omtaler Orlandos: navnlig forekommer ogsaa hos Nash de ejendommelige Vendinger, at Versene gaar i »falsk Galop«, og at man ikke skal »besmitte« *(infect)* sig med dem, se a. S. L. 120—121. Shakespeare tager altsaa, som det kunde ventes, Antipuritaneren Nash's Parti i Striden.

Det bedste, der kan siges om Orlando som Elsker er, at han ikke deri følger mindre heldige Mønstre, at forsømme sin Klædedragt*) og at den sunde Naturlighed, der karakteriserer ham i hans Egenskab af Mand, altsaa i hvert Fald paa det udvortes Omraade ogsaa præger ham som Elsker.

Det andet Elskerpar — Celia, Rosalindes Ledsagerinde i Landflygtigheden, og Olivier, Orlandos onde, men i 4. Akt pludselig omvendte Broder — er af Shakespeare kun givet i flygtige Linjer. Oliviers Omvendelse er — som Coleridge med Rette bemærker — noget af det »unaturligste«, som denne unaturlige Broder har at opvise. Formodentlig i Følelsen heraf har Shakespeare fundet det mest smagfuldt — og vi giver ham af Hjærtet Ret heri — at lade den hele Kærlighedsepisode foregaa udenfor Scenen. Den unddrager sig derved i nogen Grad Kritiken, men vi kan dog ikke undgaa at synes, at den varmhjærtede, trofaste Celia havde fortjent en bedre Mand end denne Kainsnatur, og vi maa atter give Coleridge Ret, naar han beklager, at Celia ikke gjorde sit Ja-Ord afhængig af et Aars Prøvetid, der vilde have passet for en saadan forbedret Forbryder. »Men« — tilføjer han — »i femte Akt har Damerne jo ingen Tid til fornuftige Overvejelser.« — Forhaabentlig har Olivier alligevel bestaaet Prøven.

V.

Det tredje Elskerpar, Silvius og Phebe, har Shakespeare indført, omtrent som det gik og stod hos Lodge.

Det er Hyrdepoesiens Affektation og Føleri, den knibske Hyrdinde med blomstersmykket Hyrdestav i »skarlagenrød Kjortel med en grøn Kappe over« (Lodge) yndefuldt anbragt paa en Træstub, og den sukkende Elsker, udgydende Strømme af Taarer i Græsset for hendes Fødder, — dem er det, som Shakespeare tilsyneladende uden at fortrække en Mine viser os:

> O søde Phebe, haan mig ikke, Phebe!
> sig at du ikke elsker mig, men sig det
> kun ej saa bittert. Bødlen selv etc.

*) Se p. 97 Note.

Og Phebe svarer:

Din Bøddel
det vil jeg ikke være; at jeg flyr dig
er kun for ej at gøre dig Fortræd.

Sandt at sige har Shakespeare — formentlig fordi han ikke kunde lade være*) — kastet en Skønhedsstraale over det forskruede Par, som gør navnlig Phebe til en henrivende lille Porcellænsfigur midt i al hendes Taabelighed, men naar Silvius beskriver, hvorledes han fornemmer sin Elskov, ser man uden Briller Shakespeares ironiske Smil:

Det er at være lutter Sværmeri
og lutter Lidenskab og lutter Ønsker,
Tilbedelse og Lydighed og Ømhed
og lutter Ydmyghed!

Elskovens Væsen er for Shakespeares spøgefulde ironiske Fornuft, som han lægger Rosalinde i Munden, af en mere flygtig Art. Hun lader os vide »at den stakkels Verden nu er næsten 6000 Aar gammel, og i al den Tid er ingen død i egen Person af Kærlighed«. Troilus og Cressida, Hero og Leander? — lutter Misforstaaelser og Krønikesnak. »Mennesker er døde af og til, og Ormene har spist dem — men det var ikke af Kærlighed, de døde«. Nej — »Mændene er April, mens de bejler, og December, naar de bliver gift; Pigerne er Maj, saa længe de er Piger, men Vejret bliver ustadigt, naar de bliver Koner.«

Det er ogsaa Rosalinde, som siger Phebe Sandheden om, hvad og hvorledes hun er:

det er slige Taaber
som du, der fylder Verden med et Kuld
af stygge, skrantne Børn —
ned paa Knæ
tak Gud med Faste for en brav Mands Elskov!

*) Mulig ogsaa, fordi disse Scener kan tænkes at have dannet Kærnen i et Bryllupsspil, som Shakespeare havde skrevet til en eller anden højadelig Formæling. Til en saadan Lejlighed vilde en for stærk Parodiering af, hvad der stemmede med Selskabets Smag, ikke have været paa sin Plads.

Phebes beundrede Skønhed er for Rosalinde ikke større,

end at den kan gaa uden Lys i Seng —

den er »Naturens Hverdagsarbejde« og hendes »yndige Haand« skildrer hun som

en Haand af Læder
en sandstensfarvet Haand; — jeg troede sikkert
hun havde sine gamle Handsker paa,
men det var Hænder — Kokkepigehænder!

Rosalindes Femininitet fornægter sig ikke!

Men for at Tilskuerne ikke skal være i Tvivl om, at hun har Ret, og at Shakespeare selv nok ved, hvorledes en virkelig, ægte Hyrdepige — og Hyrde — ser ud og ræsonnerer, indfører han som Paralel til Phebe og Silvius et andet Par, Bondepigen Audrey og Bondeknøsen William.

Ingen af dem er stort mere end antydede.

Audrey og William har været forlovede, men da der har vist sig Mulighed for at gøre et finere Parti, har hun givet ham Løbepas. Han indfinder sig for at hævde sin Ret, men Narren — den nye Elsker! — snakker ham fuldstændig rundt med sine Vitser og Sprogblomster, saa han til Slut staar maalløs og — gaber. Narren sammenligner ham med en Filosof, der har lukket Munden op for at spise en Drue, (ɔ: Audrey), der gaar i en andens Mund. Truslen om en god Dragt Prygl, hvis han ikke afstaar Pigen, overvinder hans sidste Tvivl, og han trækker sig tilbage med et høfligt — og forbavset:

»Gud bevare Eders gode Humør, min Herre!«

Til dette plumpe Fæhoved svarer Audrey. Hun »tager« Touchstone — som Bønder gør det — fordi han i hendes Øjne er en fin Mand — han er jo klædt i »spraglet« Dragt — og følgelig et attraaværdigt Parti. Hun vil giftes med ham jo før jo kærere — han kunde jo let komme paa andre Tanker. Hun er styg, tør, prosaisk, indskrænket af Forstand, klodset af Udseende. Hendes eneste Dyd — som hun uophørlig fører i Munden — er, at hun er »anstændig« — det er det Klenodie, der giver hende Trøsten for, at hun ikke er smuk — og hun protesterer imod, at hun skulde være »skiden«. —

Tilskueren bevarer nogen Tvivl om Realiteten af baade den indre og den ydre Dyd!

Dermed er hendes Karakteristik udtømt.

Det er den sande, vaskeægte Phebe!

Naturbarnet!

VI.

Men over Satire og Karikatur hæver sig alligevel Hertugens Sang til Naturens Pris.

Den bæres ikke af en blot Stemning. Der er Alvor og Overbevisning i den, og den fortsætter, som den er begyndt:

> Velsignet er den Gavn, vi har af Modgang,
> den bærer som en styg og giftig Tudse
> en kostbar Ædelsten dog i sit Hoved:
> *og dette Liv, fra Vrimlen fjærnet, finder*
> *i Træet Ord, i Bækkens Rislen Bøger,*
> *i Stene Prædiken og Godt i Alt.*

Her ligger Stykkets dybere Mening gemt: Naturens Lærdom opfattes ikke af den første den bedste, der aflægger den Besøg — ej heller af den, der dum og dvask har tilbragt sit Liv i dens Gem. For at have det rette Udbytte maa man have Kultur, Viden, Dannelse. Kun den Vise finder helt ind til dens Lønkammer, kun han kan lære fuldtud at forstaa dens Tale, læse dens Skrift. Og kun gennem Modgang erhverves Visdommen, findes dens »Ædelsten«.

Her klinger Tonerne fra »Stormen« i deres første spinkle Anslag. Som Ledemotivet i Beethovens 9de Symfoni, hvor det første Gang intoneres, er Shakespeares Tanke undfanget, men endnu ikke fuldbaaren. Der er endnu langt igen, før den i Stormens Orgeltoner faar sin Daab.

Men famlende antydet som den er, er det dog let at sætte Navn paa den allerede nu.

Broderparret Prospero-Antonio i Stormen er i Virkeligheden Broderparret Orlando-Olivier i fuld Udvikling. Antonio har staaet Prospero efter Livet som Olivier har efterstræbt Orlandos Liv. I begge Stykker spiller Tilfældet Avindsmanden i den forfulgte og

landflygtige Broders Haand. I begge Stykker har denne nu Lejlighed til at tage Gengældelsens Hævn over Misdæderen — i begge Stykker lader han Naade gaa for Ret: Anger afløser Had som Højmodighedens Løn, og alt ender i Fred og Forsoning.

Naar disse Sammenstillinger hidtil ikke synes at være bleven bemærket, skyldes det vel for en Del, at Fremstillingsmaaden i de to Stykker er byttet om. I »Som man behager« oplever vi Oliviers forbryderiske Færd og faar kun fortalt Forsoningsscenen mellem ham og Broderen. I »Stormen« faar vi omvendt kun fortalt Antonios Ugærninger — hele Stykkets Indhold er Forsoningstankens Vækst og Sejr hos Prospero.

Men netop denne Forskydning viser ogsaa, at det ikke har været Shakespeares Mening i »Som man behager« direkte at føre noget Bevis for eller give nogen Illustration til Hertugens Naturfilosofi. Den indskrænkes til den Rolle, den kan have spillet for Hertugens egen Udvikling — hvorom intet positivt oplyses. Orlando er ingen Tænker, ingen Vismand som Prospero, hvor meget deres Skæbner end udadtil ligner hinanden. Orlando har ikke Prosperos lange Ensomhedsaar i Naturens Verden bag sig, ingen under dens Indflydelse udviklet Livsanskuelse, der har vist ham Vejen til Selvovervindelsens og Altruismens Skatkamre. Orlando handler, som Ungdommen handler, af Instinkt og Følelse: ud fra sin Hjærtensgodhed og Hjælpsomhed, ikke som Prospero paa Grundlag af Reflexion og Viden.

Det er derfor saare naturligt, at Shakespeare maa komme til at fremstille Brødrenes Forsoning i »Som man behager« i skarp Forkortning, som en Episode, der kun staar i fjærn Forbindelse med den egentlige Handling. Hertugens Naturfilosofi er endnu ikke blevet »indre Tale« for Shakespeare selv. Den er en Theori, som den antagelig har været det for Prospero, før han paa Øen fik den gravet ind i sin Sjæl. I Shakespeares Hjærte og Hjærne er den, som vi før udtrykte det, endnu ikke *fuldbaaren.*

Og dog har Tanken alt i »Som man behager« sat Frugt. — Ikke blot i Handlingens ydre Lighed med »Stormen«s lader den sig ane; bestemte indre Data synes at godtgøre dens — latente — Tilstedeværelse.

I saa Henseende er det af største Interesse at lægge Mærke til de Ændringer, Shakespeare netop her har foretaget i sin Kilde.

VII.

Hos Lodge foregaar den onde Broder Saladins (Oliviers) Omvendelse i Fængslet, idet Kongen bruger hans Adfærd overfor Rosader (Orlando) til at berøve ham baade hans Frihed og Gods. Da han omsider løslades, begiver han sig afsted for at forsone sig med Broderen, men forvilder sig i Ardennerskoven, hvor han falder i Søvn og findes af Rosader, i det Øjeblik en Løve*) lurer paa hans Opvaagnen for at kaste sig over ham.

Hos Shakespeare kaster Hertugen ikke Olivier i Fængsel: han forviser ham med Paalæg om at skaffe Broderen til Stede, fordi Hertugen mistænker denne for at være meddelagtig i hans Datters Flugt. Det er for at fange Orlando, at Olivier begiver sig ind i Skoven, hvor han altsaa færdes og falder i Søvn opfyldt af onde Anslag mod Broderen nu som før.

Shakespeare har dernæst paa en ejendommelig Maade givet den Fare, hvoraf Olivier trues under sin Søvn, en særlig Karakter. Til den lurende Løve har han føjet en Slange, der har snoet sig om hans Hals, idet den nærmer sit Hoved til hans Mund. Tanken er aabenbart, at Slangen, som ikke tør angribe noget, der rører sig — den flygter, saa snart Orlando nærmer sig — vil dræbe Olivier, hvis han vedbliver at sove, medens Løven, der ikke rører noget livløst, vil styrte sig over ham, saasnart han vaagner.

Den dobbelte Fare, som Shakespeare saaledes har konstrueret, er øjensynlig hos denne at opfatte symbolsk: *den Skæbne, Olivier havde tiltænkt Orlando, truer nu ham selv.*

I anden Akt fortæller den trofaste Adam — som Shakespeare selv skal have spillet i Stykket — sin Herre, Orlando, om Oliviers Planer:

> nu er hans Agt
> inat at brænde Huset, hvor I sover,
> og Jer deri. Hvis dette slaar ham fejl
> vil han ved andre Midler myrde Jer.

Til Ilden svarer Slangen, den hvislende Lue, der skal dræbe den Sovende. Til Løven svarer Olivier selv, der lurer udenfor Orlandos

*) Det er altsaa ikke Shakespeare, der har opfundet »Ardennerløven«, som man nu i 3 Aarhundreder har moret sig over.

Dør for, hvis han vaagner og undgaar Ilden, at overfalde og myrde ham. Og vil man føre Paralellen endnu et Skridt videre, kan den gamle Eg, hvorunder Olivier omtales sovende, svare til Brødrenes gamle Fædreborg, der yder dem Ly og Værn.

Orlandos Fare hæves saaledes af Shakespeare op i et langt højere Niveau end hos Lodge: *Nemesis* er over den onde Broder. *Naturen hævner.* Og bag Naturen staar Guderne: den Gengældelse, der er ved at knuse Olivier, indeholder tillige en *Prøvelse* af Orlando. Bestaar han den ikke, vil Nemesis en Gang ogsaa ramme ham.

Orlando bestaar Prøven. Men han er paa Nippet til at bukke under. To Gange vender han sig bort i den Hensigt at lade Skæbnen ramme Broderen med hans fortjente Straf:

> men Mildhed, ædlere
> end Hævnen, og Naturens stærke Røst
> drev ham til Kamp imod Løvinden —

Selvfølgelig betyder »Naturens Røst« her direkte Slægtskabets, Broderfølelsens Stemme. Men den dobbelte Betydning er indlysende*): *Naturmagterne,* der truer den unaturlige Broder, redder ham gennem den Broder, der er blevet dem tro. Af Al-Naturen har han faaet sin ædlere, bedre Menneskelighed saaledes udviklet, at den er blevet i Stand til at overvinde de antietiske »unaturlige« Impulser.

Saa følger Oliviers Omvendelse som Virkning følger af Aarsag. Ved at have bestaaet Prøven redder Orlando ikke alene sig selv, men begge: Forsoning og Venskab afløser den gensidige Tilintetgørelseshigen. »Skoven« redder dem.

Men Skovens Visdom virker i dette Tilfælde mere som en mystisk, udefra kommende Magt, mere som en Guddom, der, om end med Menneskesjælen som Redskab, griber ind i Begivenhedernes Gang, end som den hemmelighedsfulde Visdomsbrønd, Mennesket selv med Møje og under Kamp maa søge og finde.

I saa Henseende er den anden Omvendelse, der findes i »Som man behager« langt interessantere, skønt den om muligt er endnu

---

*) Saa meget mere som Originalen ikke bruger Ordet »Natur*en*« men blot »nature«.

mere episodemæssig omtalt, tørt berettet som den er umiddelbart før Stykkets Slutning: Usurpator-Hertugens Omvendelse.

Baade hos Lodge og Shakespeare udruster Usurpatoren en Hær og drager i Spidsen for den ud for at fange Broderen, hvis Magt og Anseelse han frygter, selv i Udørken. Hos Lodge kommer det til et stort Slag, hvor den fordrevne Hertug sejrer, væsentlig ved Orlandos Hjælp, og hvori Torismond bliver dræbt.

Shakespeare skaber en anden Udgang, naar han fremstiller Usurpatorens Skæbne saaledes:

> Han kom til Grænsen af de vilde Skove,
> dèr mødte han en hellig Eneboer,
> og ved hans fromme Tale blev han omvendt
> ej blot fra dette Forsæt, men fra Verden.

Shakespeares franske Oversætter, *Francois Victor-Hugo,* siger herom:

»Den »fromme Eneboer« (an old religious man) er Hertugens egen bedre Natur, der vaagner. Jesus aabenbarer sig for Saul paa Vejen til Damaskus og gør ham til en Paulus.«

Tanken er rigtig: øjensynlig har Shakespeare foretrukket at lade Stykket ende med en indre Omvendelse fremfor en ydre Overvindelse.

Men hvorfor sker denne Omvendelse netop ved

Grænsen af de store Skove?

Er det ikke indlysende, at det er Naturen selv, som er den »fromme Eneboer«? Den er det, der lader Broderfølelsen genopstaa i dette urolige, magtsyge Bryst nu, da Hoflivets »sminkede Pomp og Pragt« er ladt tilbage, og den store Naturs stærke Røst lyder til ham om Menneskenes Lidenhed og Afmagt, om Forfængelighedens Forgængelighed, taler til det oprindelige og ægte i hans Natur og sluttelig lader ham føle Kærligheden som det, der alene kan bære og samle, det, der er Menneskets eneste indre Varmekilde i Tilværelsens Kulde og Nød. Naturen er det, som har standset denne Macbeth, endnu før hans Haand var bleven besmittet med den retmæssige Herskers Blod.

I Stene har han »fundet Prædiken« og »Godt i Alt«.

VIII.

Har Shakespeare allerede paa den Tid, da han skrev »Som man behager«, haft en Anelse om, at den Tid skulde komme, da ogsaa han for bestandig skulde forlade Hoffets »sminkede Pomp og Pragt« og følge »Naturens stærke Røst«?

I saa Fald har han i hvert Fald søgt at vise Tanken fra sig med en Karikatur og en Vits.

Det er den fordrevne Hertugs Ledsager i Landflygtigheden, Adelsmanden Jaques, det her gælder om at forstaa.

Jaques er en Original, en »Excentriker«, ikke i Klædedragt, Væsen eller Vaner, aldeles ikke fordi han lægger an paa at være det, men fordi hans Tænkemaade nødvendigvis maa gøre ham dertil

Jaques har efter Hertugens Beskrivelse af ham som ung været

> en vild Krabat,
> saa sanselig som Dyrets vilde Drift.

Men det er et for længst overvundet Stadium. Han har forladt Hoffet og fulgt Hertugen ud i Vildnisset, hvor slige Adspredelser ikke forefindes. Og han har gjort det — ikke fordi han var nødt til det, ikke heller fordi han sætter særlig Pris paa den detroniserede Hersker, hvem han omtaler med stor Despekt, end mindre af Kærlighed til Naturen, der ingensomhelst Rolle spiller for den gamle Libertiner, men fordi han i sin Excentricitet stedse maa sige og gøre det stik modsatte af, hvad andre Mennesker normalt vil finde rimeligt og fornuftigt. Da alle, der var i Stand dertil, forlod den faldne Storhed, var det en given Ting, at Jaques maatte følge ham. Det ser ud som et Offer — og Jaques har intet imod, at Hertugen betragter det som et Offer, der forpligter ham overfor Jaques — men det har i hvert Fald intet med Troskab og Selvfornægtelse at gøre: da Usurpator-Hertugen tilsidst trækker sig tilbage fra Verden, slutter Jaques sig uden Tøven til ham, thi

> af disse nyomvendte kan man høre
> og lære mange Ting.

Jaques er en i Bund og Grund egoistisk Enspændernatur, og

Shakespeare rammer haarfint hans Væsensejendommelighed ved at beskrive ham som *umusikalsk*. Det vil paa ingen Maade sige, at Jaques falder ind under Shakespeares Definition af de Umusikalske fra »Købmanden i Venedig«:

> Den Mand, der ikke har Musik i Sjælen,
> som røres ej af skønne Toners Samklang,
> er stemt til Svig, Forræderi og Ran.

Sligt ligger ganske udenfor Jaques Natur: der er ikke det mindste onde i ham. Hans Umusikalskhed er af en særegen Slags: den kan snarere kaldes Kontra-Musikalskhed, og den har højst sandsynligt sit egentlige Udspring fra, at Hertugen er musikalsk og har en Sanger i sit Følge.

Men den angivne Defekt eller Særegenhed er dog nøje knyttet til Jaques fundamentale Egenskaber, som giver sig Udslag i: aldrig at kunne følge Takt og Tone med nogen anden. Hans Omgang med Menneskene er en bestandig Strygen »mod Haarene«. Han hører absolut ikke til dem, der »giver den sidste ærede Taler« Ret. Han er tværtimod altid uenig, ikke blot med den sidste Taler, men med alle Talere, og ikke blot om et enkelt Spørgsmaal eller to, men om alle Spørgsmaal, der kommer for, og som i det hele taget kan tænkes at blive rejst. Ret i, hvad han siger, har han aldrig — selv hvor han tilsyneladende træffer det rigtige, vil man ved nærmere Eftertanke opdage, at det ganske vist under andre Forhold, i andre Situationer, under andre Forudsætninger eller sagt af andre, kunde have været baade godt og klogt*), men at det, som nu engang Sagen ligger, og som Jaques er, omtrent er det daarligste og uklogeste,

*) Se saaledes Jaques Medfølelse med den saarede Hjort og hans Harme mod »Voldsmændene« II 1. Jaques har naturligvis i og for sig Ret i, hvad han her siger, men han har dog ikke været uvidende om, at det, han gik ind til i Landflygtigheden, var et Jægerliv i Skoven, hvor man for at leve maa fælde det Levende. Hans Dadel rammer derfor ham selv, der gør sig det mageligt »under Egetræet«, medens de andre maa slide for at bjerge Føden — ogsaa til Jaques, som da heller ikke viger tilbage for senere at bekranse Hjortens Banemand og med god Appetit være med til at fortære Dyret — trods sin Medlidenhed!

der i det hele taget kunde siges eller gøres. — Jaques er hele Stykket igennem dets Ræsonnør, men er vist den eneste dramatiske Ræsonnør, som altid har Uret.

Sagen er, at Jaques er *Melankoliker*)*. Men heller ikke hans Melankoli er af samme Støbning som almindelige Sortseeres. De er tungsindige, fordi de Sorger, der tynger dem, gør dem ufølsomme for Glæde — Jaques er Melankoliker, fordi Sorg er hans eneste Glæde**). Han »drikker« Tungsind — som han selv siger — med samme Graadighed, som Væselen drikker et Æg — han suger Tungsind ikke blot af, hvad der er egnet til at vække Tungsind, men ogsaa af, hvad der synes skabt til Glæde: et fornøjet Ansigt, en munter Sang, en Lystrejse! Han holder nu en Gang »mere af Tungsindighed end af Latter«, og i og for sig var der jo ingen Grund til at tage ham denne Forkærlighed ilde op. Men Ulykken er, at i samme Grad, som han foretrækker Tungsind, ser han ned paa Glæden, der forekommer ham som en lavere Tilværelsesform, og i samme Grad,

---

*) Øjensynlig er Shakespeare ved Fremstillingen af Jaques Melankoli gaaet ud fra den Definition, der gives i Ben Jonssons *Every man in his humour,* af hvad *»humour«* er:

> When some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> all his efforts, his spirits and his powers
> in their confluctions, all to run one way:
> this may be truly said to be a humour.

Ordet bruges ganske vist kun én Gang i Stykket i Forbindelse med Jaques, nemlig i IV[1] L. 21 *(a most humourous sadness),* men viser netop her ved den Maade, hvorpaa det er brugt, som en ren contradictio in adjecto, at det har en anden, særlig Betydning, hvilket maa være den Ben Jonssonske, der alene er i Stand til at give Udtrykket Mening. Begrebet spiller i Stykket ogsaa en Rolle i Beskrivelsen af Hertugen, der to Gange (I[2] V. 283 og II[3] V. 8) kaldes *humourous.* Hertugens *humour* er hans Mistænksomhed, ligesom Jaques' er hans Melankoli.

Lembckes Oversættelse »lunefuld« er altsaa ganske misvisende. Ordet er vistnok uoversætteligt.

**) Heri ligger den fundamentale Forskel mellem Shakespeares Jaques og Molières Alceste, med hvem han ofte sammenstilles. Jaques har ikke mere med Alceste at gøre end med Jeppe paa Bjerget.

Se iøvrigt om disse »Patofiler«, »Smerteelskere« *Wimmer's* foranførte Værk særlig p. 109—110, og *Samuel Rogers* dèr citerede Vers.

som han i sin Egenskab af Tungsindighedens Forpagter og Indehaver føler sig almindelige, naturlige Mennesker overlegen, maa han — som selvglade Mennesker i Almindelighed og Sekterere i Særdeleshed — slaa sig til Ridder paa dem, hvilket — takket være hans gode Hoved — i Reglen lykkes ham.

Derfor løber han ustandselig om med sine Sarkasmer, sine Dybsindigheder, sine Moraliseringer som en ren Bissekræmmer i Aandfuldhed. Formaalet er tilsyneladende at vise Menneskenes Slethed og Taabelighed — i Virkeligheden er Opgaven at give Jaques selv den behagelige Følelse, at han er bedre og klogere end nogen anden.

Derfor virker han paa alle glade og lykkelige Mennesker som en »Spassverderber«: han gør Jagt paa dem, ikke for at dele eller opmuntres af deres Glæde men for at ødelægge den for dem. Og bedst befinder han sig mellem Mennesker, hvem det er gaaet ilde: ikke fordi han er i Stand til at trøste dem, ej heller fordi de er ham særlig sympatiske, men fordi han i deres Selskab har mest Udsigt til at finde beundrende Tilhørere. Han opnaar at misstemme og ærgre alle — ogsaa dem, der i Forvejen er i en saadan Sindsstemning — men han opnaar fremfor alt den inderligste Tilfredshed med sig selv. Han er i Virkeligheden et lykkeligt Menneske og lykkeligst blandt ulykkelige.

Derfor har han fulgt Hertugen i Landflygtighed. Derfor forlader han ham strax, da hans Lykkestjærne atter begynder at stige. Hans Plads er nu ved den »Nyomvendtes« Side.

Der kan han vente ny Paaskønnelse.

IX.

Jaques kan gøre Jægerne kede af at jage, Amiens ked af at synge — men han kan ikke gøre Orlando og Rosalinde ked af at elske hinanden.

Orlando er for sund og naturlig til at lade sig dupere af Jaques' Dialektik — Jaques keder ham kun. Og da Jaques ikke kan dupere ham, keder Orlando Jaques. Jaques siger til ham:

> Jeg takker Jer for Eders Selskab, men jeg vilde oprigtig talt ligesaa gærne have været alene.

Orlando:

Jeg ligesaa, men for en Høfligheds Skyld siger jeg ogsaa Tak for Eders Selskab.

Jaques:

Lad os mødes saa lidt som muligt.

Orlando:

Jeg ønsker, vi maa blive mindre bekendt med hinanden.

Jaques spotter over Orlandos Elskovssyge, gør Nar ad den Elskedes Navn, og kalder hans Kærlighed for hans værste Fejl. Orlando rammer Jaques Forfængelighed i Centrum, naar han om sig selv — som Modsætning til Jaques — siger:

»Jeg skælder ikke paa noget levende Væsen undtagen paa mig selv, *thi hos mig selv finder jeg de fleste Fejl.* Men *den* Fejl (at elske) vilde jeg ikke bytte med Eders største Dyd.

Og han ender med utvetydig at karakterisere Jaques — som en Nar.

Det er for meget for Jaques. Hans Melankoli gjort til Narreværk! Han trækker sig tilbage: Farvel, gode Signor Elskov —: Farvel, gode Monsieur Melankolikus!

Endnu værre medtaget blive Jaques i sin Konversation med Rosalinde.

De, der gaar til Yderlighed i Tungsindighed saavel som i Latter, kalder hun »afskyelige Personer, der giver sig til Pris for almindelig Dadel« *værre end Drankere«.*

Her ligesom i Rosalindes faa, rappe Repliker iøvrigt i denne Scene finder vi Shakespeares egen Dom over Glædemyrdere som Jaques — hans Forsvar for utvungen, naturlig Munterhed og Livslyst.

Orlandos Svar blottede *Melankolikerens* Selvretfærdighed, Rosalindes Svar afører *Melankolien* dens Paafugleham:

Du er som Drankeren — hengiven til din Lidenskab — som han. Det er kun din egen Lyst, du tilfredsstiller — som han. Din Tro paa, at dine Anskuelser er bedre end andres, at du forbedrer Verden ved at stille dem til Skue, er kunstige Stimulanser for din aandelige Slaphed — som for hans. Du giver Verden et daarligt Exempel — som

han, og ødelægger dig selv — som han. Du er endda *værre* end Drankeren, thi Du føler dig i din Lasts Udøvelse oven i Købet bedre end alle andre — det gør Drankeren ikke.

Naturligvis forsvarer Jaques *sin* Melankoli som noget fra alle andre Menneskers Melankoli forskelligt: den bestaar hverken af Hovmod, Lunefuldhed, Dømmesyge, Misundelse, Smaalighed — den er sammensat af de fineste, kosteligste Bestanddele, f. Ex. af den Tungsindighed, han har samlet paa sine Rejser!

»Jeg vilde hellere have en Nar, der gør mig munter, end en Erfaring, der gør mig tungsindig. Og saa rejse efter den oven i Købet« — udbryder Rosalinde.

Med en Grimace viger Jaques — denne Gang gjort endnu ringere end en Nar — Valpladsen, fulgt af Rosalindes Spot som af en Skadefugls Skogren — viger, som Skyggen maa vige for Lyset.

SCHÜCK har derfor utvivlsomt Ret, naar han siger, at Shakespeare tydeligvis ikke er nogen Beundrer af Jaques.

Men det forhindrer ikke, at Shakespeare — som GEORG BRANDES fremhæver — benytter Jaques til at sige Ting, der ligger ham selv paa Hjærte, saaledes navnlig i Dialogen (II 7) mellem Jaques og Hertugen, hvor Jaques ønsker sig:

> et Fribrev stort som Vinden til at blæse
> paa hvem jeg vil — —
> Giv mig en Narrekappe, lad mig sige
> frit hvad jeg vil, saa skal tilgavns jeg rense
> den hele Verdens pestbefængte Krop,
> hvis den taalmodig finder sig i Kuren.

Selvfølgelig er det Shakespeare, der taler her. I Jaques Mund er det — som altid — fuldstændig Nonsens, thi til at være en saadan Sandhedsfakkel kræves andet og mere end Malice og forbenet Egoisme. Der er heller ingen af de tilstedeværende, der tager Jaques store Ord alvorlig — Hertugen, til hvem de er henvendt, mindst af alle, idet han gør Jaques opmærksom paa, at han næppe er den rette

Mand til at tage Tiden i Skole, da han fra sit tidligere Liv har en lang Regning at gøre op for de Synder, han nu vil tugte den for. Og da Jaques forlanger »en Narrekappe« for at prædike sin Visdom i passende Udrustning, ligger der i Hertugens tørre:

»Den skal du faa!«

en ganske tydelig Undermening: »Den har du saamænd allerede taget paa — du maa godt beholde den som din egen.«

Altsaa ogsaa Hertugen — som før Orlando — karakteriserer Jaques som en Nar.

Men hermed er Jaques Betydning ikke udtrykt i en Sum. Narre siger ikke sjældent de Sandheder, som ikke vilde blive taalt i andres Mund. Og Spørgsmaalet er, om ikke Shakespeare gennem denne Nar, der faar Lov til at tolke Shakespeares Følelser for hans Kalds Opgaver, ogsaa paa anden Maade fremstiller sig selv, i hvert Fald visse Sider af sig selv — Sider, hvormed han netop derfor udstyrer Jaques.

X.

Da Amiens — Hertugens Sanger — synger sin glade Vise om Skovens Herlighed:

Kom hid, kom i Skoven ud:
hos mig du ser
ej Fjender fler
end Blæst og Vintervind.

sidder Jaques og skærer Ansigter som en Abe til Musiken.

Visen er paa Rim en Gentagelse af Hertugens foran citerede »Højsang« til Skovens Pris. Det ærgrer Jaques, baade at noget andet end han selv skal forherliges, og at specielt en Glæde — tilmed en saa banal Glæde — skal slaas op til noget stort.

Derfor er Hertugen en kedelig, vidtløftig Herre, som den »fredelskende« Jaques helst vil undgaa! Jaques ynder ikke, at der gøres »stort Væsen« af hans Tanker, selv om han nok tør vove dem op mod Hertugens!

Han har nu pludselig selv skrevet et Vers paa samme Melodi, og det lyder saaledes:

Vilde nu En maaske
sig som et Asen te,
løbe fra Hus og Gods
ret som en Nar paa Trods,
Ducdame, Ducdame, Ducdame,
Han mødes her
med Narre fler,
der just har gjort det samme.

Det er klart, at det er Jaques Mening i disse Ord at sige sig selv og sine landflygtige Staldbrødre en Ubehagelighed: Vi har været nogle store Narre alle til Hobe.

Amiens udbeder sig imidlertid Besked om Betydningen af det mystiske Ord: Ducdame og faar at vide, at det er en »græsk Besværgelsesformular til at mane Narre ind i en Tryllekreds«.

I Virkeligheden er det i et Ordspil en Spydighed til Hertugen. »Ducdame« maa antages at være en Forvrængning af det Lokkeord, hvormed Hønsepigen om Morgenen samler Kyllingerne (Duk-Duk!) om sig til Fodring: Duck to me*), og det er Hertugen (duc), som er den kaldende og fodrende Hønsepige.

Til denne hverken for Hertugen eller hans Følge smigrende Sammenligning føjer Jaques imidlertid en langt giftigere Bemærkning i sin umiddelbart bagefter følgende Replik: »Jeg vil gaa hen og sove, hvis jeg kan; hvis jeg ikke kan, vil jeg gøre Nar af *Ægyptens Førstefødte.*«

Den »Førstefødte« er øjensynlig den fordrevne Hertug (den ældste af de to Hertugbrødre). Ham vil han gøre Nar af i hans Egenskab af Ægypter ɔ: *Zigøjner*, og førstefødt ɔ: *Høvding*, blandt Zigøjnerne:

Zigøjnerhøvdingen — Vagabondhertugen — det er den Veneration, Jaques har tilovers for sin fordrevne Fyrste.

---

*) Ordet skal altsaa udtales med Trykket paa sidste Stavelse, hvorved det baade kommer til at passe ind i Versets Rytme og falde i Rim med de 3 følgende Linier (se Originalen II[6] V. 54—57). Det er foruden en Spydighed til Hertugen — tillige i et Slags Ordspil en Spydighed til Sangeren: »Duc d'Ami« = Hertug af Amiens, som Jaques antagelig forestiller sig som den galende Hane midt i Hønseflokken. Hans »Galen« er Besværgelsesformularen, der maner Narrene ind i Kredsen.

Og det er tillige det af Hertugen — og Amiens — saa højt priste Skovliv *set paa Vrangen:* Zigøjnerliv, Vagabondtilværelse.

Her er en Dobbelthed i Jaques Vurdering af dette Liv, som han saa dybt foragter, og som han dog selv har valgt, og i Stykkets Slutning vælger en Gang til:

> Jeg findes, hvis I ønsker mig at møde
> i Grotten, som I nu har ladet øde.

Og en tilsvarende Dobbelthed kan Shakespeare — der jo ogsaa endte med at vælge »Grotten« — vel ogsaa paa den Tid, han skrev »Som man behager«, have forefundet hos sig selv.

Naturen lokker og drager ham*): bort fra Bylivet, fra Hoffet, fra Intriger, Misundelse, Kiv og Falskhed. Han flygter til Skoven: der vil han finde Fred. Men næppe føler han den om sig, før Uroen griber ham. »Hvad vil du her i denne Ensomhed. Du er en Nar, at du opgiver det rige, skønne Liv derinde.« Han vender sig atter bort fra Skoven, flygter tilbage til Byen. Og samme Spil begynder forfra, indtil han mod Slutningen af sit Liv tager sit endelige Standpunkt.

Hvad er det, som skaber denne Dobbelthed?

Jaques' saa dybt forhaanede Melankoli kan give Vejledning.

Allerede i »Købmanden i Venedig« klager Antonio over sit Tungsind, der gør ham til

> en saadan Taabe,
> at jeg kan ikke kende ret mig selv.

Der undres Shakespeare over sit Tungsind, i »Som man behager« er han naaet til at frygte det — og for ret at rive det ud af sit Sind er det, at han gør Melankolikeren til en Nar, Melankolien til en Form for — Drankersyge.

»I Jaques' Skikkelse — skriver MOBERLY — »spores Shakespeares Arbejde for at beherske det Drag af Melankoli, som var ved at tage Magten i hans Sjæl.« Her søger han — som Moberly siger — at »tænke det bort« — le det bort**), vilde vi vel sige paa Dansk.

---

*) Se allerede Henrik den Sjette III, anden Akt, 5. Scene.

**) Som han i Tragedierne forsøgte det modsatte Middel. Mon med bedre Held?

I Melankoliens Spor følger Trangen til Ensomhed, til at fly Menneskene, søge Naturens Hvile og Fred. Og naar Anfaldet er forbi, forstaar Melankolikeren knapt, hvad det var, der drev ham derud — han besinder sig, opsøger paany sit vante Virke, indtil et nyt Anfald melder sig.

Lægen Kelloq har blandt Shakespeares sindssyge Skikkelser udpeget Jaques som den, der betegnede Typen paa »Melankoliens Begyndelsesstadium«.

Maaske Shakespeare ikke har behøvet at gaa langt for at finde den.

XI.

De gamle engelske Dramaer skulde slutte med en *jig*. For at der kunde blive en *jig* maatte der være en *jester*.

I »Som man behager« hedder jester'en TOUCHSTONE og i hans *jig* danser Shakespeare sluttelig alle Skygger bort. Han kunde rolig gøre det: Shakespeares sunde Fornuft blev Herre over alle Melankoliens sorte Aander, de naaede ikke at saa' nogen dybtgaaende Splittelse i hans Sind: de gav ham det skarpe Blik for Skyggesiderne i den menneskelige Sjæl, som hans Tragedier bærer saa vidunderlige Spor af — Livets reale Værdier kunde de ikke tilsløre for hans Bevidsthed.

I »Som man behager« er Touchstone de reale Værdiers ganske vist noget grovkornede Repræsentant.

Touchstone er ingen Sværmer, plages ikke af højtflyvende Idealer. I Kærlighedens Rige mindes han vel ikke uden Vemod den Tid, da han »kyssede sin Elskedes Manglestok og Yverne paa den Ko, hun havde malket« — men i Realiteten gifter han sig med Audrey! Der er ingen Illusioner paa nogen af Siderne: hun passer til hans Behov, som han til hendes, og det gør ikke saa nøje, om alle Ægteskabsformerne er i Orden: der kan komme den Tid, da »et godt Paaskud til at lade hende sidde«, ikke vilde være at foragte.

Touchstone hører til Hoffet — han staar ganske vist ikke synderlig højt paa den sociale Rangstige, men saa meget bedre passer han til Audrey, hvis Plads omtrent er den tilsvarende i den »naturlige« Rangforordning.

Touchstone er stolt af at være en »fin Mand«. Naturmenneskene kan være gode nok, men mere end »at være stegt paa den ene Side« bliver de aldrig. Kun han og hans Lige, der ved Hoffet har lært »gode Sæder« er »helstegt«. Men han er paa ingen Maade imponeret af Hoflivet. Han gør grundig Nar af det: baade i dets Pusten Bagateller op til Æressager — som i Historien om Ridderen og Pandekagerne — og dets Evne til at trævle Æressager op til Bagateller — som i Beskrivelsen af Æressagernes »syv Punkter« — tager han det paa Kornet.

Men han gør ikke mindre Nar af de Lærdes spidsfindige Disputatser, Hyrdepoesiens Udgydelser og det frie Naturlivs Herlighed.

»Oprigtig talt, Hyrde, i og for sig er det et godt Liv, men som Hyrdeliv betragtet er det et slet Liv — som ensomt Liv betragtet synes jeg godt om det, men i Betragtning af, at det medfører, at man maa leve alene, er det et daarligt Liv. Set fra den Side at det er paa Landet, behager det mig meget, men fra den Side set, at det ikke er ved Hoffet, keder det mig.« — —

Er det ikke Shakespeare selv, der her i Narrens Mund har indlagt sin egen Dobbeltfølelse for Naturen?

Men Touchstone har ikke blot en klar Forstand, der her lader ham ramme Sømmet paa Hovedet — udtale det, der for Shakespeare var Udtryk for hans Grundstemning, da han skrev Stykket — han er ogsaa en brav Karl: af uegennyttig Hengivenhed for Celia har han fulgt hende ud i dette Landliv, som begejstrer ham saa lidt. Derved danner han en Modsætning til Jaques og hans uovervindelige Egoisme.

Og han er den eneste, der forstaar at indgyde Jaques Respekt. Det lykkes Touchstone simpelthen ved at overbyde Jaques: han holder ham for Nar, medens Jaques tror, det er ham, som ler af Touchstone.

Touchstones Dybsindighed overfor Jaques er grænseløs! Blot det at se paa Uhret, giver ham Anledning til at udbryde:

> Saaledes timevis vi modnes, modnes,
> og atter timevis vi raadne, raadne —
> Saaledes ender Visen.

Saa megen Melankoli kan Jaques ikke taale: han kan drikke Tungsind af andres Glæde, men af denne Kadaverlyrik maa han le — le — »en Time uafbrudt«.

Han er overvunden, og han beundrer Touchstone — ja hvad mere er, han — Jacques, den alle overlegne Jaques — *misunder* Touchstone:

O gid jeg var en Nar! — En Narrekappe
er min Ærgerrighed!

— — — —

Saa besejrer da den professionelle Nar den virkelige Nar — den sunde Fornuft den affekterte, opstyltede Melankoli, Naturligheden sejrer over Unaturligheden, som naturlig Godhed har sejret over unaturligt Had, og Kærlighedens friske Foraar bringer Hjærterne til at blomstre: triumferende lyder dens Sang:

Der var en Svend med sin Pigelil,
de sang, saa det klang
over Mark over Vang,
de gik ad den grønne Rugmark til —
i den unge Vaar,
naar Ringe byttes og Hjærter slaar,
naar Fuglene gynge
fra Kviste og synge
jeg fæster min Brud i Vaar.

Afsted til Byen drager det glade Kor.

Tilbage i Skoven sidder kun Usurpator-Hertugen, higende efter Fred og Glemsel — i Selskab med Jaques!

Vil Skoven skænke ham Lægedom?

Shakespeare svarer ikke.

Først ti Aar senere tager han Spørgsmaalet op paa ny Basis til ny Behandling.

CYMBELINE

(ca. Aar 1610)

Cymbeline og »Som man behager« er opbygget efter samme System: Hoffet, det onde Arnested for Rænker, Svig og Mord, er Modsætningen til Naturens Fred og Frihed. Ved Hoffet forberedes Stykkernes Handling, i Naturen fuldbyrdes og afsluttes den.

Men over denne Handling og Natur ligger i Cymbeline Skyerne tungt og truende.

Hele den lange Række Tragedier, Shakespeare netop havde afsluttet, synes at have en Efterklang i »Cymbeline«. Det er, som om han ikke kan ryste deres Stemning og Tone af sig: ikke en eneste komisk Skikkelse liver op i Stykket, ikke et lystigt Indfald bryder den lange Række alvorlige Begivenheder: selv Dekamerones letfærdig-lystige Spøg, som han har optaget iblandt dem, præges af de tunge Omgivelser, dens kaade Tone klinger skurrende, dens Latterudbrud giver ingen Genlyd, dens Humør virker forstemmende som et Smil paa et tungsindigt Ansigt.

Og Naturen i Cymbeline er ikke Ardennerskovens lyse Løv i Majdagens Solglans. Det er Wales vilde Bjærge, vi færdes i, paa Overgangen til Efteraarets Stormtid. Vintervinden, der i »Som man behager« er lykkelig overstaaet og derfor kan mindes med et vist Velbehag, er nu en uvelkommen Gæst, der staar ved Døren og banker paa: snart skal

Regn og Storme pidske
Decembernatten,

og med Gysen dvæler Tankerne allerede ved de »valne Timer« i »den bitterkolde Hule«.

Ungdommen higer ikke længere mod Skoven som det Fristed, hvor deres Kærligheds Leg kan udfolde sig, fjærnt fra Samfundets

Sladder og Etikette. Ungdommen længes bort fra disse Steder, hvor den tilstundende Opløsning allerede anes: Naturen er nu kun for den

> Uvidenhedens Hule,
> en Rejsefærd til Sengs, et Fængsel for
> Gældbundne, som tør ej gaa over Tærsklen.

Det hjælper ikke, at Naturens Dyrker tilraaber den:

> O dette Liv er mere ædelt end
> at passe paa hovmodigt Herrebud,

at den erindrer Ungdommen om »Stadens Aager« om »Hoffets slibrige Kunst« og Utaknemmelighedens Tiggerløn i de høje Sale.

Ungdommen lytter ikke til den Erfarnes Tale. Og den Erfarne selv gør da en ny Erfaring: Naturen i ham taler stærkere til hans Hjærte end Naturen om ham. Kærligheden er stærkere end Naturlængslen.

I den kærlighedsfulde, selvopofrende Omsorg for de gryende Kræfter, som vil frem, ligger Summen af Naturens Visdom.

Den, som kan tilegne sig den Lære, ikke blot i Ord med i Gerning, har i Livets Tummel og Strid fundet dets dybeste Mening: i Skrubtudsens Hoved Al-Naturens Ædelsten — Talismanen mod Melankoliens og Selvdyrkelsens onde Aander.

I.

»At skildre Digtningens Taabelighed, Handlingens Meningsløshed, Sammenblandingen af vidt forskellige Tiders Navne og Tankegang, Begivenhedernes Umulighed i en hvilkensomhelst Tidsperiode — det vilde være at spilde sin Kritik paa den rene Usammenhæng, paa Fejl, der er for øjensynlige til at paapeges, for grove til at dvæles ved.«

Saaledes nedsablede den lærde DR. JOHNSON i sin Shakespeareudgave af 1765 dette Drama, og rent logisk set har han i det væsentlige Ret.

GARNETT har senere søgt at forklare Stykkets Mangler ud fra et Forretningssynspunkt. Den gamle Tradition, at Shakespeare, efterat

han havde forladt Globe-Theatret og bosat sig i Stratford, havde forpligtet sig til hvert Aar at indsende 2 Stykker til Theatret, anser han for rigtig og mener, at Cymbeline og Vinteræventyret har været Produkterne af Aaret 1610, medens Troilus og Cressida, Antonius og Cleopatra, Perikles, Timon, Henrik VIII og Stormen skulde være Resultaterne af de øvrige Aar fra 1607—1611. Karakteristisk for alle disse Stykker — siger Garnett — er, at de for en stor Del er kalkeret over ældre Dramaer eller skyldes Samarbejde med andre, ringere Digtere, eller endelig er betydelig kortere end de ældre Stykker (»Stormen«). Shakespeare har i disse Aar baaret sig ad ligesom de samtidige store, italienske og flanderske Malere: de holdt Ateliers, hvori deres Elever gjorde det grove Arbejde; selv lagde de kun sidste Haand paa Værket, affilede det, glattede det efter, indføjede hist og her et originalt Led. Stykkerne er derfor »jasket« gjort: Shakespeare har gjort sig saa lidt Arbejde med dem som muligt; Landlivet har gjort ham magelig — det hele var et Pengespørgsmaal: hans Berømmelse kunde taale, at hans Produkters Kvalitet blev noget nedsat. Desuden var Shakespeares Gunst hos Publikum aftagende: Beaumont og Fletcher var de nye Navne, der trak: i Imogen har Shakespeare ikke undset sig ved ligefrem at kopiere Heltinden — Arethusa — i deres »Philaster«.

Alt dette er kun Gisninger — den sidste endda særlig ondartet, naar man betænker, at ingen ved, hvilket af de 2 Stykker, Cymbeline og Philaster, der er ældst: det kan altsaa ligesaa godt være Beaumont og Fletcher, der har kopieret Shakespeare, som omvendt.

BOWDEN har en helt anden Fortolkning: Cymbeline er fra Shakespeares Haand mindre tænkt som et Digterværk end som et Indlæg i Dagens brændende politiske Spørgsmaal: Englands Forhold til Rom og den katholske Kirke. Rom kunde omkring 1610 ikke nævnes, uden at det opfattedes som en Allusion hertil. James I's Holdning kunde paa den Tid godt indeholde Tilløb til en Forsoning. Fyrsten af Lothringen medbragte fra ham til Paven særdeles vigtige Udtalelser, som James under en Audiens havde fremsat: hvis Paven vilde gøre ét Skridt til Forsoning, vilde han — James — gøre fire. Han anerkendte Pavens Autoritet som Kirkens Overhoved: Augustinus var for ham mere end Luther, Bernhard af Clairvaux betydeligere end Calvin etc.

I Cymbeline er alt lagt an paa at tilrettelægge en kommende Forsoningsakt. Imogen udtaler, at »Brud paa Vanen er Brud paa alt« — hun vil læse Rosenkransens »hundrede Bønner to Gange« over sin afdøde Husbond — hun selv (ɔ: England) er — skønt mistænkt for Utroskab — Idealet af Trofasthed i religiøs Underkastelse under sin Herre, hendes fra Rom med Romerne tilbagevendende Ægtemand ɔ: den romerske Kirke. I Slutningsscenen gaar Kongen — skønt Sejrherre i Kampen — for Freden og Folkefrihedens Skyld ind paa godvillig at betale Skat (ɔ: Peterspenge) til Rom: Gud (i Jupiters Skikkelse) har alt forinden i en Aabenbaring peget herpaa som den rette Løsning.

At imødegaa sligt dybsindigt Nonsens er ikke Umagen værd. Af langt større Interesse er FLEAY'S Hypothese: til Grund for Cymbeline ligger et ældre, ufuldendt Udkast fra Shakespeares Haand. Med formentlig en halv Snes Aars Mellemrum har Shakespeare to Gange behandlet Emnet og sammenarbejdet det til et Hele, uden at han dog har givet sig Tid til at stemme det sammen: deraf Ujævnhederne, Springene, Handlingernes delvise Snublen over hinanden, De to første Akter har Shakespeare helt omarbejdet, de 3 sidste er i alt væsentligt bibeholdt fra det gamle Udkast — to Halvdele, som ikke har været kongruente og derfor aldrig rigtig kan komme til at slutte til hinanden.

Lad os med dette Udgangspunkt analysere Stykket.

II.

I Holinsheds Englands Krønike omtales en Sagnkonge Cunobellinus, Tasciovanus Søn, der er identisk med Stykkets Cymbeline. Han regerede paa Kejser Augustus Tid, af hvem han i sin Tid havde faaet Ridderslaget, og med hvem han havde deltaget i flere Krige. Cunobellinus levede i bestandigt Venskab med Rom, til hvem han betalte en Skat, som hans Søn, Guiderius, der fulgte ham paa Tronen, nægtede at betale. Rom samlede i den Anledning Tropper mod Britannien, uden at dog Krigen blev til noget, da Rom blev fuldt optaget andet Sted (af »Pannonier og Dalmatier«, som i Stykket). Cymbelines Kamp med Romerne i Stykket er altsaa ikke historisk.

Fri Digtning er endvidere Kongesønnernes, Guiderius og hans Broder, Arviragus, Bortførelse ud i Ødemarken af Belario, hvorimod der hos Holinshed forekommer en anden Saga, som aabenbart ligger til Grund for, hvad der i Stykket berettes om disse tre Personers Indsats i Slaget. I en Kamp mellem Skotter og *Daner* var den skotske Konge paa Nippet til at bukke under: begge hans Fløje var drevet paa Flugt, Centrum holdt derimod endnu Stand, under Ledelse af Kongen og hans ypperste Mænd. Plovmanden HAIE, der med sine to Sønner arbejdede paa en Mark ved Siden af Valpladsen, saa Kongens Nød, bevæbnede sig med en Plovbjælke og lod sine Sønner gøre det samme. Saaledes udrustet ilede de til Kampladsen. Her fandtes en snæver Passage, indrammet af Diger — eller Grøfter *(ditch)* — og Volde af Tørv, ad hvilken de flygtende Skotter strømmede tilbage, skarpt forfulgt af de Danske, der slog ned for Fode. Haie og hans Sønner stillede sig nu i Vejen for Flygtningene midt i Snævringen og slog dem tilbage, idet de »hverken sparede Ven eller Fjende«. Skotterne samlede sig efterhaanden om de tre Bølgebrydere, og snart lød Raabet, at Skotterne havde faaet Forstærkning. Disse fik derved nyt Mod, medens Fjenderne blev betænkelige og begyndte at trække sig tilbage, nu forfulgt af Skotterne, som endte med at vinde en stor Sejr. »Haie erhvervede sig derved udødelig Berømmelse, thi uden ham vilde Slaget have været tabt« (Holinshed).

Endelig er der i Stykket indflettet en af Boccacios Noveller (2. Bog 9. Nov.) om den trofaste Ginevra, hvis Ægtemand, Bernabo Lomellini, paa en Rejse indgaar et lignende Væddemaal som Posthumus om sin Hustrus Troskab og ved sin Kontraparts, Ambrogiulos Løgne bringes til at tro, at han har tabt, hvorpaa Begivenhederne udvikler sig videre omtrent som i Stykket.

At nu det historiske Motiv har været bestemt til at udgøre Stykkets egentlige Indhold, følger af Titlen og Stykkets Anlæg som et patriotisk Krigsdrama, hvori Rom og Britannien fører deres sidste blodige Kamp. Et saadant Motiv er for højbaarent til at kunne være oprindelig tænkt som Undermotiv.

Ikke desto mindre er det i Stykket reduceret hertil. I de to første Akter er det Boccaccio-Motivet, der forberedes og udvikles — kun et ubetydeligt Indskud i 2. Akt, hvor »et Bud« indfinder sig og hurtigst mulig expederes ud igen, giver Besked om, at store historiske Be-

givenheder staar for Døren. Til Gengæld bryder den historiske Patos klangfuldt frem af Begyndelsen til 3. Akt:

Nu sig, hvad vil Augustus Cæsar os?

og den holder sig denne iøvrigt ret korte Scene igennem for atter at lyde om end svagere i Aktens 5. Scene, og faa en Efterklang i 7. Scene, hvor vi pludselig og i nogle faa Repliker flyttes til det klassiske Rom med dets Senatorer og Almuetribuner — i Modsætning til Renæssancens Rom, hvorhen Boccaccio-Motivet tidligere i Stykket flere Gange har ført os!

I 4. Akt melder det historiske Motiv sig kun i Forbigaaende i en enkelt Scene, og i 5. Akt, hvor Hærene støder sammen, og Stykkets Krisis forløber, gøres det af med nogle faa Repliker og et Par »stumme« Scener — hvad der iøvrigt er passeret, erfares paa anden Haand.

Og svarende hertil er Kongen, Titelfiguren, bleven en ren Bifigur: fra Handlingens Midtpunkt er han reduceret til dens Periferi.

Alt dette tyder paa, at der har fundet en Overmaling Sted: af det oprindelige Indhold, Heltedramaet fra den graa Oldtid, er der kun hist og her spredte Rester tilbage. Det, der nu berettes, er paa alle Hovedpunkter noget helt andet end før: Renæssancen har fortrængt Klassicismen.

FLEAY gaar nu ud fra, at Shakespeare fra sine store historiske Skuespils Periode har haft et ufærdigt Oldtidsdrama liggende, og at det er dette, han har omarbejdet til Cymbeline: fra Holinshed plejede han jo at hente Grundlaget for sine sceniske Reproduktioner af Englands Historie.

Der synes imidlertid at være vægtige Grunde, der taler for, at den oprindelige Kilde til Cymbeline ligger endnu et Stadium længere tilbage og har bestaaet i et ældre, utrykt — i hvert Fald nu ukendt — Drama af en anden Forfatter end Shakespeare.

Det er navnlig Stykkets 5. Akt med den deri værende Jupiterscene, der peger i den Retning. STEEVENS kalder de hertil knyttede Optrin for »elendigt Nonsens«, STAUNTON betegner dem som »ynkelig Maskerade«. POPE finder dem »yderlig slette«. Under alle Omstændigheder maa man indrømme, at de er saare langt, ikke blot fra Shakespeares Vers men ogsaa fra hans Aand, og at de i deres hele

Tilsnit peger tilbage paa en ældre Tids naive Henrykkelse for slige mytologiske Hokuspokus. Som Stykket nu foreligger, passer de end ikke ind i Handlingens Gang — det hele gør et overflødigt, barnligt Indtryk.

At Aktørerne paa egen Haand skulde have dristet sig til at tildigte og opføre dette Intermedium, synes lidet troligt — i hvert Fald vilde det da sikkert ikke have fundet Optagelse i Folioudgaven af 1623. Paa en eller anden Maade maa Scenen være bleven sanktioneret af Shakespeare, og dette lader sig lettest forklare, naar man gaar ud fra, at han — maaske af Veneration — har ladet den blive staaende fra det ældre Stykke, han har haft for sig, og hvori den maaske har udgjort et vigtigt Led. At Shakespeare uden synderlige Ændringer inkorporerede saadanne Fortidslevninger i sine Dramaer, har man andre Exempler paa, f. Ex. er i Købmanden fra Venedig hele Optrinet med Frierne og de tre Skrin utvivlsomt helt og holdent taget fra et andet, ældre Stykke.

III.

Hvordan dette nu end forholder sig, saa er det i hvert Fald givet, at der i Cymbeline findes Spor af en anden Overmaling, som viser hen til, at der har existeret et ældre Udkast — eller Drama —, og at dette ikke har været indskrænket til at omhandle Cymbelines Romerkrig.

Det er nemlig ikke blot i Oldtidsfablerne, at et opmærksomt Øje finder Overmalinger — ogsaa bag Renæssancefigurerne, Skikkelserne fra Shakespeares egen Tid, som ingen anden end han selv kan antages at have skabt, viser der sig at være Skygger, som giver andre Konturer end de nuværende.

Her møder vi da det af Fleay forudsatte ældre Shakespeare'ske Udkast.

Til en vis Grad gælder det anførte allerede om *Dronningens* Skikkelse. Det er ret indlysende, at den nedrige Giftblanderske i Stykkets to første Akter er en ganske anden Type end den Thyra Danebod, der i 3die Akt med stolte Ord afviser Romerrigets Krav og blæser Hæren til Samling for Fædrelandets Frelse. Efter den foran

opstillede Hypothese maa Dronningen i den sidste Skikkelse være det gamle Heltedramas, Dronningen i den førstnævnte Skikkelse Shakespeares Renæssancefigur. Men antagelig er af denne atter Dronningen som Talsmand og Intrigant for sin Søns Frieri til Imogen blevet til under hans første Behandling af Stoffet, Dronningen som Giftblanderske under hans anden Behandling. I den sidste Egenskab er hun øjensynlig kun skabt for at tilvejebringe Betingelserne for Imogens dødlignende Søvn i 4. Akt og dermed for den skønne Scene: hendes Bisættelse ved Kongesønnernes Hjælp — Scener, der i det hele taget hører til Stykkets ypperste og omhyggeligst udarbejdede, og som derfor antagelig er blandt de sidst tilblevne. Hermed stemmer det, at selve Giftscenen (I 6) gør Indtryk af at være indskudt, og at Dronningens Plan her og i det følgende (se III 5) behandles af Shakespeare i en vis Taagethed — i sig selv er den ogsaa ganske meningsløs, saa længe hun endnu kan haabe paa en Forening mellem Imogen og Cloten. Hertil kommer endelig det fra Stykkets Slutningsscene hentede Bevis, hvorom senere vil blive talt.

Endnu tydeligere viser dog CLOTENS Skikkelse, at den skyldes to forskellige Stadier af Shakespeares Skabervirksomhed.

For en Figur som Cloten har der i et patriotisk Heltedrama ikke let været Plads. Har dèr forekommet nogen Stedsøn af Kongen, har han sikkert været af en ganske anden Støbning. Og da det hele Motiv, Cloten og Posthumus som Rivaler til Kongedatterens Haand — hos Shakespeare en af Stykkets bærende Piller — kun daarlig føjer sig ind i Heltedramaets Aand, der helst maa finde Briterne enige og samlede til Kampen mod Romerne, er der god Grund til at gaa ud fra, at Cloten i det hele taget skyldes Shakespeare.

Denne Cloten er nu i Stykkets 2 første Akter — altsaa efter Fleay i dets senest tilblevne Del — et afskyeligt Uhyre. I 1. Akt en fejg og dum Pralhans, ondskabsfuld og hævngærrig, i 2. Akt en fuldkommen Idiot, et »Asen«, der

> om det gjaldt hans Liv ej regner ud
> at to fra tyve giver atten —,

og hvad værre er: en slet og liderlig Karl, der brutalt vælter sig ind paa den værgeløse Imogen, besudler hendes fraværende Ægtemands gode Navn og Rygte og mishandler hende selv i Ord næsten

værre, end han i sin skidne Fantasi higer efter at mishandle hende legemlig. Han er — som TAINE siger: »en tung, legemlig Maskine, de svulmende Muskler, det tykke Blod, som løber langsomt i disse Bryderlemmer, undertrykker Forstanden og lader kun Dyrets Lidenskaber blive tilbage.«

Men i 3. Akt 1. Scene møder vi en ganske anden Cloten. Som Deltager i Statsraadet taler han djærve og mandige Ord overfor det romerske Sendebud. Er hans Tale end ikke særlig klog — der er dog intetsomhelst fejgt eller latterligt ved Manden. Det samme gælder Begyndelsen af 5te Scene — der iøvrigt kun med Vold synes skilt fra den første Scene, af hvem den danner den naturlige Fortsættelse. Clotens Begrundelse af, hvorfor han herefter maa hade Imogen, er baade i sin Vurdering af hendes Værd og af sin egen Krænkelse absolut ingen Daares. Men umiddelbart efter forandres Billedet ved et Trylleslag — samtidig med at Cloten — som i første Akt — pludselig begynder at tale Prosa. Fra det Øjeblik har vi Idioten, Pralhansen og den slette Karl igen: de ledeste Skrubtudser springer ham ustandselig ud af Munden.

Øjensynlig er der her gjort et Indskud — Prosastykket — der skal forene Cloten fra de foregaaende Akter med en helt anden Cloten — den oprindelige Cloten.

Ganske vist møder vi Idioten Cloten — Cloten fra 1. Akt — endnu en Gang i 4. Akt 1. Scene, hvor han holder en Enetale ganske i 1ste Akts Stil. Men Pladsen, Scenens Overflødighed, Prosastilen, alt viser hen til, at det ogsaa her drejer sig om et Indskud. Og i Hovedscenen af 4. Akt, Cloten og Kongesønnerne, er han i hvert Fald ikke disse paafaldende underlegen: han giver godt nok Guiderius Svar paa Tiltale. Af Fejghed er der heller intet Spor: han frygter hverken Brødrene eller Posthumus, og Belario — som har kendt ham fra hans Barndom — giver ham Attest for, at han »mangler alt Begreb om Rædsel eller Skræk«. At han i Tvekampen sluttelig bukker under for Guiderius, maa øjensynlig mere skrives paa Moralens end paa Fejghedens eller Dumhedens Regning.

Og da han endelig er død, er det ikke blot Moderen, der er fortvivlet — selv den brave Stedfader, Kongen, beklager sig over at maatte savne hans gode Raad og stærke Arm.

Shakespeares oprindelige Cloten synes da at have været en gan-

ske vist skurkagtig men ikke desto mindre særdeles farlig Rival for Posthumus — muligvis har denne virkelige Rivalisering med de dertil knyttede Intriger og Forvexlinger været Udkastets egentlige Indhold — det, der gav Stof til Posthumus Skinsyge, hans Tro paa Imogens Utroskab, hans Ønske om at dræbe hende og hendes Flugt ud i Ødemarken. I et saadant Rivaliserings- og Skinsygedrama vilde Posthumus og Clotens store ydre Lighed — undtagen paa ét Punkt: Hovedet, Ansigtet — finde en naturlig Anvendelse, og Tanken med Clotens Forklædning som Posthumus faa en rimelig Forklaring, ikke som Led i den for Idioten Cloten saa karakteristiske, raa og imbecile Voldtægtsplan, men som et Forsøg fra Clotens Side paa lig en amfitryonsk Jupiter at fremkalde en ægteskabelig Forvexling hos Imogen.

Paa denne Maade kan ogsaa den i Idioten Clotens Mund saa forbavsende Enetale i 2. Akt 3. Scene — hvor han i kloge Ord taler om Guldets forførende Magt — faa en passende Underbygning. Den er antagelig i Stykket bevaret fra Udkastet: Cloten har her brugt Guldet som Bestikkelsesmiddel for at skaffe sig det Møde med Imogen, hvor Forvexlingen skulde bære Frugt: de »Dianas Jagtsvende«, der skulde forføres til at drive Vildtet til Krybskytten, kunde godt tænkes at være de unge Jægere, som i Stykket blev til Guiderius og Arviragus. Ved Bearbejdelsen blev Repliken skudt ind i den nye anden Akt, uden at Shakespeare brød sig om, at den her hverken passer til den nye Karakter, han gav Cloten, eller til den Situation, hvori den fremføres: dèr er nemlig hverken Brug for Guldet eller Clotens Filosofi, fordi han slet ikke har nødig at bestikke nogen: Imogen kommer ganske af sig selv tilstede.

IV.

Muligvis har Shakespeare i Tiden mellem Udkastet og Stykket lært, at det er Dumheden mere end Ondskaben, der er Fader til den menneskelige Lavhed og Lumpenhed. Men i hvert Fald kunde han ikke forgrove og forsimple Cloten som sket, uden totalt at forrykke Planen i sit Udkast. Motivet: Cloten og Posthumus som Rivaler, maatte gaa ud af Spillet som Bærer af Stykkets Hovedhandling. Et

Skinsygedrama mellem en Helt og en Skurk kan holde Tilskuerne fangen indtil Aandeløshed, naar deres Intelligens er lige — Helten kan i denne Henseende endda godt være den underlegne (som i Othello). Men Helten skinsyg paa en Idiot! Det bliver barokt — det udleverer selve Helten til Latteren, al Spænding er udelukket — og Shakespeare var for erfaren en Theatermand til ikke at være klar nok herpaa.

Altsaa maatte der — samtidig med Clotens Idiotisering — indføres et nyt Motiv, opfindes en ny Kraft til at sætte det store Svinghjul i Bevægelse: Posthumus Skinsyge, Imogens formodede Utroskab.

Dette nye Motiv er Boccaccio-Motivet, der altsaa maa antages først under Omarbejdelsen at være bleven indarbejdet i Stykket. Hermed stemmer Fleays Theori godt nok: det er jo som anført netop i de to første Akter, Decameronenovellen bliver til og udformes. I 3. Akt behøvede Shakespeare kun at indskyde 2. og 4. Scene for at sammenarbejde den med de to foregaaende — 4. Akt berøres slet ikke deraf.

Vanskeligere faldt 5. Akt, hvor Opløsningen skal foregaa.

Vi kommer her til Stykkets før berørte Slutningsscene.

Enhver, der har set Stykket, véd, at denne Scene falder ulidelig langstrakt — hvor godt end alting »klapper«, scenemæssig set. Mest af alt minder den om en Retssession, hvor »Sag« efter »Sag« kommer for, plæderes og paadømmes, og disse Sager har ikke engang som Retssalens den Fordel at være nye og ukendte for Tilhørerne: de kender i Forvejen hele Sammenhængen. Shakespeare synes næsten selv at have været klar paa — og har maaske maattet høre ilde for — hvilket Uhyre han her havde frembragt, og paa en vittig Maade at have gjort en Slags Undskyldning herfor i Tvillingstykket »et Vinteræventyr« — der *stryger* han til Tilskuernes Forbløffelse hele den egentlige Opløsningsscene — det er paa anden Maade man i stærkt sammentrængt Form faar at vide, hvad der er passeret.

Det, der interesserer Publikum ved Slutningsscenens Begyndelse er fremfor alt: Posthumus og Imogens Gensyn og Forsoning.

Dette afgørende Moment er nu øjensynlig i Scenen, som den foreligger, sprængt i Stumper og Stykker: Fragmenterne findes spredt vidt omkring, vigtige Forbindelsesled synes at mangle.

Shakespeare har omhyggelig sørget for, at Posthumus og Imogen

ved Tilfangetagelsen ikke bringes sammen, idet Posthumus tages særskilt til Fange og anbringes i en særlig Fangecelle, medens Imogen maa antages at være taget til Fange sammen med de øvrige Høvedsmænd. Ikke desto mindre føres de i Slutscenen ind sammen og staar en Tid ved hinandens Side »i Baggrunden« uden at tage mindste Notits af hinanden.

Denne dramatiske Ufuldkommenhed har næppe oprindelig været tilstede. Da Budet kommer til Posthumus Fængsel, beordrer han »Lænkerne taget af ham«, og Posthumus udtaler selv, at han nu »kaldes til Frihed«. Sandsynligvis er han da i Udkastet først blevet ført ind for Kongen, efterat den strax af Kongen saa elskede Page (Imogen) har opnaaet Benaadning for alle de fangne Romere, og tænkeligt er det da, at Posthumus, efterat være bleven gjort bekendt med, at hans Liv er skaanet, har protesteret herimod med et lignende Udbrud som det berømte i V. 210—227*), idet han anklager sig selv for at være Skyld i Imogens Død.

Under alle Omstændigheder er det dramatisk højst uheldigt, at Posthumus og Imogen, der føres ind sammen V. 69, først i V. 264 gensidig finder hinanden.

Disse mange Vers fyldes nu netop for langt den største Del af Boccaccio-Motivets Opklaring i Udviklinger saa langstrakte, at det ikke alene er Kongen, der »staar paa Gløder«, medens de skrider frem. Og for at skaffe Plads til dets Introduktion har Shakespeare imod Stykkets Plan og paa Tværs af Imogens egen ædle og fine Karakter maatte indlede det med, at hun viser sig i højeste Grad haard og grusom mod sin Velgører og Beskytter, Feltherren Lucius, der beder hende frelse sit Liv, men hvem hun afviser med de hjærteløse Ord:

Eders Liv, min Herre
maa bjærge sig, som bedst det kan!

Et veritabelt Stød i Hjærtekulen — ikke blot paa Lucius, men paa enhver medfølende Tilskuer! Utænkeligt, at Shakespeare, hvis Stykket var blevet smeddet i ét Stykke, vilde have ladet Imogen handle saaledes — her foreligger utvivlsomt en Sammensvejtsning.

*) Skuespilleren Kean skal heri have haft en af sine ypperste Præstationer.

Men ikke stort bedre staar Sagen, naar vi derpaa undersøger Indholdet af de følgende Vers.

Det er Opklaringen af Dronningens Giftplaner mod Imogen, der her foregaar — skønt Dronningens »Sag« allerede er afviklet paa et langt tidligere Stadium. Nu viser det sig pludselig, at den gode Cornelius har »forglemt« dette dog ingenlunde uvæsentlige Punkt. — Øjensynlig atter et Indskud og denne Gang i Forhold til Hovedsagen: Imogen og Posthumus Genforening, endnu mere iøjnefaldende end det foregaaende.

Som en med Vold i to Halvdele sprængt Portal gaber nemlig paa hver Side af dette Indskud Imogens Udraab *forinden:*

O ti!
Hør, Hør, min Herre*)

og *efter:*

Hvi stødte Du Din Ægtehustru fra Dig —

samt Posthumus Kærlighedsudbrud, idet han omfavner hende:

Hæng dér, mit Liv, som Frugten,
til Træet dør**)

Selvfølgelig er det psykologisk utænkeligt, at der mellem Posthumus Genkendelse af Imogen og hans Tiltale til hende kan være nogen Pause. Men som Stykket foreligger, sker Genkendelsen under Pisanios Udraab V. 230—232, og Posthumus første Ord til Imogen falder først V. 264. Paa næsten tragikomisk Maade søger Shakespeare at dække over Hullet ved at lade Posthumus blive grebet af en »Svimmelhed«, der varer de 30 Vers. Helten Posthumus søsyg!

I det oprindelige Udkast har han sikkert været sparet for en saadan Ydmygelse.

---

*) Den danske Oversættelse faar her ikke Originalens Ordspil frem, idet Ordet: »Mylord«, som Imogen benytter, baade kan betyde »min Herre« og »min Husbond«. — Iøvrigt er der næppe Tvivl om, at Originalen ikke her oprindelig har haft Ordene: *hear, hear* (hør), men *here, here* (her). Dette svarer nemlig til Posthumus fortvivlede Raab: Imogen, o Imogen!

*) Digteren Lord Tennyson ansaa dette Sted for det ømmeste og mest rørende hos Shakespeare. Han havde det i sin Dødsstund opslaaet foran sig.

V.

Nu følger Kongens Opgør med Belario og hans Genforening med sine Sønner.

Hvor vidt der af Haie-Motivet, som var godt nok kendt i Datidens Aandsliv*), har været optaget noget i det gamle Heltedrama, som maa formodes at have været Shakespeares Udgangspunkt, maa staa hen. Shakespeare vilde ikke have nogen Grund til at gyse tilbage for at føje denne ny Anakronisme til de andre, han i sit Udkast maa have tilladt sig, og han vilde i dette have haft god Brug for en saadan i Ødemarken levende Familie, hos hvem Imogen, fordrevet eller flygtet fra Hoffet, kunde finde Tilflugt.

I saa Fald maa der ogsaa i Slutningsscenen i dens oprindelige Form have været Plads for nogle Repliker, hvori Haie-Belario's og hans Sønners »udødelige Berømmelse« og deres kongelige Belønning kunde erhverves — som faldende efter Posthumus og Imogens Genforening kunde her selv et længere Intermezzo godt taales.

Om det imidlertid har været tilnærmelsesvis *saa* langt som i Stykket, er et andet Spørgsmaal.

Man maa her erindre, at Haie-Motivet i Shakespeares Udkast ikke betyder, at ogsaa Motivet om de bortstjaalne Kongesønner og de to Ynglinges Identitet med disse har været en Del af samme. Og meget taler for, at dette ikke har været Tilfældet.

Den romantiske Ide, at fremstille unge Personer, der er opvoxet under de mest primitive Forhold og derpaa støder sammen med Samfundet, er nemlig karakteristisk for Shakespeares Produktion paa Cymbelines Tid. Cymbeline, Vinteræventyret og Stormen varierer hver paa sin Maade dette Thema, alle samstemmende deri, at det er højbaarne Ætlinge, som paa vidunderlig Maade er blevet udrevet af deres oprindelige Milieu, og som nu viser sig at sidde inde med alle Aandens og Hjærtets rigeste Gaver — dem, de ikke har faaet forkvaklet og ødelagt i Verdens og Hoffernes urene Luft.

Dette taler afgørende for, at denne Del af Ødemarks-Motivet først er blevet til under Shakespeares sidste Behandling af Stoffet — ja maaske er det netop Erkendelsen af, hvor ypperligt dette hans nye

*) I Miltons Katalog over de 90 Værker, han agtede at skrive, findes optegnet et Drama om: Plovmanden Haie og hans to Sønner.

Yndlingsmotiv lod sig indføre i Haie-Motivet, der har givet Shakespeare Lyst til at tage sit gamle Udkast frem igen: blot ved at identificere Cymbelines ogsaa hos Holinshed omtalte 2 Sønner og de 2 Haie-Sønner og af Haie skabe Belario, paa en Gang deres Bortfører og deres Opdrager, kunde det hele med Lethed formes ind i de Forestillingskredse, hvori hans Digtning under denne hans sidste Skaberperiode bevægede sig.

Det synes nu ogsaa, som om Slutscenen bærer Spor af en saadan Udvikling.

Alle Shakespeare-Kommentatorer er enige om, at Imogens Ord til Posthumus i V. 263 umiddelbart efter deres Genforening, og kort før Belario-Sagen kommer for:

> Tænk, at Du staar paa Fjældets Brink og stød mig
> saa bort igen*)

er uforstaaelige og ufuldstændige. Sandsynligst er den Fortolkning, at Imogen bruger et Billede om Posthumus, der fremstilles som en Skibbruden, der i den yderste Nød efter sit Skibs Forlis har reddet sig op og nu staar paa en frelsende Klippe (o: Imogen).

Det er saa dette Billede, Kongen slutter sig til og videre udformer i sin Slutningstale V. 393 o. flg. — paa en Maade, der ligesom varsler »Stormen«. Posthumus er deri ikke længere den arme Skibbrudne: han og hele hans Skib er nu frelst og har »kastet Anker« ved denne Klippe: Solen er brudt frem efter Uvejret og kaster sine Straaler paa den; lysende i tusind Glimt spreder dens Vægge, endnu vaade af Havsprøjt og Regn, deres Skin — lig Kornmod — til alle Sider, saa stærkt, at endog de, der belyses af det, selv kaster Genskin tilbage. »Lad os da gaa og takke Guderne«.

For at denne Metamorphose, fra Imogens Billede til Kongens, kan foregaa, maa der tænkes nogen Tid forløbet fra det første er oprullet, til det sidste fremtræder — men ikke mere Tid, end at Ideassociationen fra Billede til Billede kan knyttes i Tilhørernes Bevidsthed.

---

*) Den danske Oversættelse er under alle Omstændigheder her gaaet paa egen Haand. Originalens Ord: *Think that you are upon a rock* taler intet om en »Brink«.

For de faa Repliker, der behøvedes til Haie og hans Sønners Anerkendelse og Belønning, var der hertil nok Tid — men til den lange Udredning, som udkræves for at opnaa Belarios Tilgivelse for hans unægtelig særdeles grove Statsforbrydelse: Kongesønnernes Bortførelse m. v. var der derimod ikke Tid.

Derfor er de to Repliker bleven saa fremmede for hinanden, at deres indbyrdes Sammenhæng ikke engang er gaaet op for Stykkets oprindelige Udgivere: deraf sandsynligvis Forvanskningen af Imogens Replik. Shakespeare selv har maattet bringe det Offer at se dem utydeliggjorte, idet han har sprængt den indre Forbindelse, hvori de oprindelig var bleven til. Men han har bragt dette Offer: for *tredje* Gang har han sprængt Slutningsscenens Rammer, fordi det nye Motiv, hvortil der skulde skaffes Plads, forekom ham Offeret værd.

VI.

Det er altsaa ikke — som Fleay mente — blot første og anden Akt, Shakespeare har maattet udarbejde fra nyt. Ogsaa de to følgende Akter er bleven grundig fornyede, selv af 5. Akt er kun Brudstykker tilbage.

Men paa den ryddede Tomt har han til Gengæld rejst et Skønhedens Palads, funklende i Digtningens rigeste Farver. Hvad betyder en Dr. Johnsons pedantiske Indvendinger mod al denne Rigdom — hvad kan Analysen andet end bøje sig for Værkets Vidunderlighed, i stum Beundring for alt, hvad Mesteren har faaet ud af det skrøbelige, forhuggede Materiale?

Overfor en saadan arkitektonisk Herlighed er det næsten blasfemisk at spørge efter dets »Princip«, dets Formaal, dets pædagogiske Bagtanke — den milesiske Venus, Michel Angelos David, Shakespeares Cymbeline er hævet over slige Spørgsmaal.

Men Digteren har man Lov til at søge bag hans Værk. Selv om det kun er spredte Træk, ja selv om det kun er et enkelt, det lykkes i et Glimt at belyse — det har dog sin Betydning, naar det er Verdensaanden Shakespeares Træk, som derved manes frem.

Gervinus har skarpsindig bemærket, at Cymbeline er bygget op over Modsætningen mellem *true* og *false* og igen paa Dobbeltheden i disse Ords Betydning af henholdsvis sanddru eller trofast og troløs eller løgnagtig. Posthumus er sanddru og dog troløs — Pisanio lyver bravt men er ikke i mindste Maade troløs — ja selv Imogen, Trofasthedens Klippe, kan bruge en Nødløgn, som hun rigtignok samtidig beder Himlen tilgive sig.

Shakespeare har dog næppe tænkt paa slige moral-spekulative Theser og Antitheser — filosofiske Jonglørkunster, hvis Udformning tilhører en senere Tid, saa lidt som han har villet indprænte os en psykologisk-etisk Almensandhed som den, at det afgørende for Moraliteten er ikke, *hvad* et Menneske gør, men *hvorfor* han gør det.

Langt naturligere for Skuespilleren, Theatermanden Shakespeare og Mennesket Shakespeare var det at pege paa den dybe Modsætning mellem det, at *synes* og at *være* — paa Forløjetheden, »Camouflagen«, som vi vilde sige i vore Dage, i det menneskelige Samfund, den, der lader Klæderne gælde for Mennesket, de ydre Omstændigheder, Byrd og Fødsel være Adkomsten til Livets Festbord, medens de virkelige Værdier lades uænsede eller trænges bort.

Posthumus sigter hertil, naar han i Slutningen af sin Enetale i 5. Akt siger:

> Saaledes viser jeg i mandig Færd,
> mit Mod er mer end mine Klæder værd:
> Giv Kraft mig, Guder, til mit Navn at hædre
> og Verden til sin Skam af mig skal lære
> den Skik at synes lidt, men mer at være*)

og, hvad der har særlig Interesse: i Slutningen af den utvivlsomt ikke iøvrigt fra Shakespeare stammende Jupiterscene (V 4) gentager han den samme Tanke ved Omtalen af Tavlen:

> men lad, helt ulig vore Hofmænds Skik,
> dit Indre holde, hvad dit Ydre lover.

Er det Shakespeare, der har indføjet disse Ord i Scenens Slutning,

---

*) I Originalen:

I will begin
The fashion, *less without and more within.*

er det et godt Bevis paa, hvor stærkt det laa ham paa Sinde at klarlægge netop denne Modsætning for Tilhørerne som det centrale i Stykket.

Dronningen og hendes Søn er Inkarnationen af alt det, der vil synes uden at være. *Hun* er Repræsentanten for det positivt, bevidst *falske* — symboliseret i den for Imogen bestemte Drik, som Dronningen tror er en dødelig Gift, men giver ud for at være et livreddende Lægemiddel. *Han* er Udtryk for det i Bund og Grund *ægte:* en falsk Mønt, der gives ud for ægte.

CLOTEN er ikke Tronarving, kan aldrig blive Konge — men ved at ægte Imogen bliver han *tilsyneladende* begge Dele — derfor tilstræber han dette Ægteskab. Han *ser ud som* Posthumus og er hans diametralske Modsætning — han *synes* at være en stor og fornem Herre og er en brutal Tølper. Selv er han blind for Forskellen: Apparitionen — Posthumus' Klæder — er for ham at »være« Posthumus. Objektivt og subjektivt er for ham ét: eller rettere, han aner ikke, at der er noget til, der hedder Subjektivitet. For ham er Faktum, Handlingen, Begivenheden, Resultatet det, hvorpaa det alene kommer an — Sindelaget, Personligheden hvoraf Handlingen udgaar, Formaalets, Midlernes etiske eller antietiske Beskaffenhed, er Begreber, han slet ikke kender. Som Dyret søger han kun den korteste Vej for at faa sine Ønsker og Lidenskaber tilfredsstillet, og da de *skal* tilfredsstilles, er det ham ubegribeligt, at der kan ligge noget imellem, ligesom det ligger udenfor hans Bevidsthed, at der følger noget efter. Naar han spiller, vil han vinde — falsk eller ærligt Spil kan hertil være lige godt. Naar han slaas, vil han »anrette Ulykker« — hvad der slaas i Stykker, spørger han ikke om. Vil Imogen ikke blive hans med det gode, skal hun voldtages — vil hun i sin »Egensindighed« ikke bøje sig for hans Vilje, skal hun tvinges ved Spark og Prygl. Han er Idiot — næsten endnu mere paa Moralens end paa Intelligensens Omraade.

Shakespeare har her set dybt ned i den imbecile Forbryders — ikke mindst netop i Voldtægtsforbryderens — Sjæl. Tanke for Tanke, Middel for Middel, Handling for Handling vil en saadan følge Cloten. Men at sætte dette Udyr op umiddelbart ved Tronens Fod, iføre ham Hofmandens, Heltens Klædebon, gøre ham til en af Hoffet begunstiget Frier til Stykkets lysende Heltinde og lade ham

være paa Nippet til at realisere sine nederdrægige Planer — det er enestaaende i Shakespeares Produktion, det er en Haan mod den »fine Verden« saa blodig, at man ligefrem fornemmer bag hvert Ord Shakespeares flammende — man fristes næsten til at tro personlige — Had til den frække, dumme og forbryderske Yngel, som dèr klækkes op.

Da Pisanio foreslaar Imogen efter hendes Flugt at vende tilbage til Hoffet, udraaber hun:

> jeg vil ej plages mer med denne raa,
> fornemme, dumme Usselhed, den Cloten,
> hvis Bejlen var mig saa forfærdelig
> som en Belejring!

Nej — den, der først har gjort Springet og er sluppet bort, føler ingen Trang til at vende tilbage til en Cloten og hans Slæng. Hans Had voxer sig dybere og stærkere, hver Gang han tænker tilbage paa de Ydmygelser, han i det Selskab har maattet taale. Han føler sit Hjærte lettet ved at male dem hæsligere og hæsligere, sortere og sortere, dummere og dummere i sine Minder, hver Gang han lader dem passere Revue.

I Skæret af alt sit Had, al sin Foragt, al sin Bitterhed omskrev Shakespeare nu, da han havde forladt eller var ved at forlade den Kreds, hvori en Cloten og maaske mange Clotener øvede deres Indflydelse, sin oprindelige Cloten — en rimeligvis latterlig, forfængelig og i sit saarede Hovmod farlig og ond Cloten, men dog en Cloten, som hverken var værre eller bedre end dem, Hoflivet maa skabe i Hobetal — og gjorde ham til en Cloten, der, naar den straalende Hofdragt trækkes af ham, i Bestialitet kun overgaas af en eneste shakespearsk Figur: Caliban.

Og medens han — formodentlig — har kunnet more sig og andre over sin gamle Cloten, var hans Harme denne Gang saa dyb, at han for den nye Cloten ikke har haft tilovers saa meget som Skyggen af et Smil.

VII.

Paa Clotens Modstykke, POSTHUMUS, anvender Shakespeare megen Ros og mange Superlativer:

han er den bedste
blandt Blomsten af de gode!

Højere er det ikke muligt for et Menneske at komme.

Posthumus har ingen Aner at prale med, han er en »selfmade man«: hvad han har naaet, er naaet ved egne Kræfter, og han har naaet det højeste. Han *synes* intet, men *er* alt.

I vore Øjne kastes der dog en Skygge over ham ved den Adfærd, han udviser overfor sin Hustru. Ingen nok saa tarvelig Handelsrejsende vilde indgaa et Væddemaal som hans — ingen retsindig Mand vilde udgrunde en Hævn saa nedrig som hans.

Det er Boccaccio-Motivet, der her bringer en uren Tone ind i Musiken. For Datidens Øren har det muligvis lydt anderledes. I hvert Fald er det ikke svært at se, at det har ligget ganske udenfor Shakespeares Plan, at gøre ham uren eller tarvelig.

Det er den absolute Sikkerhed, Posthumus føler sig i Besiddelse af, den usvigelige Tillid han har til, at Imogen *er* netop saaledes som hun *synes,* uangribelig, usaarlig i sin Dyd — det er den, der faar ham til at indgaa Væddemaalet. Og det er — som i Othello — den til Bunds retsindige Mands Mangel paa Evne til at kunne existere, til at aande i en Verden, hvor et Menneske, der kan svigte denne Tillid, lever — den er det, der faar ham til at beordre Imogen dræbt, da han maa tiltro hende Utroskab — ganske paa samme Maade og af samme Grund som Othello *maa* dræbe Desdemona. Og ingen af os finder dog Othello ringe eller tarvelig af den Grund.

Shakespeare antyder selv Paralellen ved at døbe Skurken i Cymbeline: Jachimo — den »lille Jago«. Men dette Diminutiv er netop ogsaa det, der forrykker Tegningen: det store Dramas Linjer kan ikke gengives i Forkortning. Den fine psykologiske Udredning kommer til at mangle. Som det er, kan vi naa til at erkende den etiske Baggrund for Posthumus Handlemaade — vi kan paa Grund af hans senere Anger og Ruelse tilgive ham hans Synder — beundre ham kan vi ikke.

Men kaster Boccaccio-Motivet en uudslettelig Skygge over Posthumus, har det til Gengæld den Fordel at lade IMOGEN straale som et Meteor paa Begivenhedernes Nathimmel. Heri har det sine Fortrin — heri maa sikkert for en stor Del Grunden søges til, at Shakespeare har indført det i sit Drama.

Tyskere har gjort opmærksom paa den Lighed, der er mellem Imogens og Æventyrprinsessen *Snehvides* Skæbne: den onde Stedmoder, der forstøder hende og under Falskheds Maske giver hende Giften, hendes Ophold hos Skovmændene (Dværgene), hvis Hus hun tager sig af, og hvis Hengivenhed hun vinder, hendes tilsyneladende Død og Genopvaagnen og endelig hendes Forening med den mandige Prins. Mulig er her virkelig en Forbindelse: selve de to Navne peger i den Retning: begge betoner det Rene, uskyldige*) ved Skikkelsen. I saa Fald er det karakteristisk, at Shakespeare i Stedet for at lægge Vægt paa Farvens Hvidhed benævner hende efter hendes indre Væsensmærke — Hjærtets, Karakterens Renhed: Æventyrets malede Dukke er af ham gjort til et følende Menneske.

Imogen er blufærdig, øm, hengiven til Døden, i sin uendelige Kærlighed bøjelig som Pilen og ubrydelig som Egen. Men Imogen er tillige det Cloten ikke var: *fornem:* ikke ved Dragt eller Tale, ikke i Væsen eller Lader, men i hver Mine i sit Ansigt, hver Bevægelse af sit Legeme, hver Fold i sin Sjæl. Ondskaben kan ikke skade hende, Gemenheden ikke tilsøle hende: som en Svane strejfer hun al Urenhed af sig; i sin Sjælsadels Brynje gaar hun usaaret gennem alle Farer.

Da Posthumus beskylder hende for Utroskab, forstaar hun slet ikke Realiteten i denne Sigtelse. Hun udbryder:

> Troløs imod hans Seng!
> Hvad vil det sige? Ligge vaagen dèr
> og tænke kun paa ham? fra Klokkeslag
> til Klokkeslag at græde, og naar Søvnen
> betvinger mig, at sønderrive den,
> opskræmmet af en Drøm om ham og skrige
> mig vaagen? Kaldes det at være troløs
> imod hans Seng?

Man mærker i hvert Spørgsmaal, i den lille Pause mellem hvert af dem, den samvittighedsfulde, sandhedskærlige Ransagen. Hvert Spørgsmaal er som et Vidne, der føres frem i Skranken og udspørges. Og Vidnet svarer — det taler Sandhed, kun Sandhed; og dens Resultat er: Uskyldig.

---

*) Imogen maa antages at være en Fejlskrift eller Fejllæsning for *Innogen* = Innocent, uskyldig, skyldfri.

Kan noget være mere ægte, mere sandt — mere fornemt end disse ophøjede Linier — som Søren Kierkegaard satte saa højt?

Fornem er ogsaa hendes fnysende Harme, da Cloten vælter sig over hendes fraværende Ægtefælle med lumpen Haan. Fornem er hendes Afvisning af Jachimo's gemene Forslag — kun denne Kalden paa Tjeneren: Pisanio! Fornem er hendes Dødsforagt, da hun venter Døden for Pisanios Haand: der er intet længere, der binder hende til Livet, intet der spærrer Vejen for den store Forløser, Døden. Jo dog — ét — Posthumus Kærlighedsbreve, der ligger ved hendes Hjærte. De skal ikke hindre den dræbende Dolks frie Bane. Hun kaster dem bort:

> Bort I, som har forført min Tro. I skal
> ej længer være Brystdug for mit Hjærte!

Ingen falske Symboler, ingen bristede Illusioner — bedre end at leve paa søde Løgne er den bitre Død.

Imogen er i sin fuldkomne Overensstemmelse mellem Væsen og Sjæl, mellem ydre og indre, naaet til det højeste, Naturen kan præstere. Derfor er hun *»fornem«*. Hun er intet »Naturbarn«.

Vi ved fra »Som man behager«, hvad Shakespeare mener om Naturbarnet, vi faar det igen at vide i endnu kraftigere Vendinger i Stormen, og vi forstaar, at Imogen betegner dets diametralske Modsætning.

Hun er en Kulturblomst: Kunsten har bistaaet Naturen for at faa den til at udnytte alle sine Muligheder og derved udfolde sin ypperste Rigdom og Skønhed.

Hun er derved tilsyneladende en Modsætning til sine to Brødre, der er opvoxet i den vildeste Natur, medens Imogen er opvoxet ved Hoffet — det Hof, der ogsaa har opfostret en Cloten.

I Virkeligheden er der ingen Modsætning: hvad Hoffet har formaaet at lære Imogen, har Belario bibragt hendes Brødre. For Shakespeare er Naturen i sin Oprindelighed kun en vild, raa Stamme, der bærer bitre, uspiselige Frugter*). Kun gennem en Podeproces udvikles det fuldkomne.

---

*) Det er samme Tanke, Touchstone i »Som man behager« paa en plump Maade udtrykker ved at benævne Naturbarnet »et halvstegt Æg« ɔ: kun tjenliggjort paa den ene Side.

Det er denne Shakespeares Grundopfattelse af Forholdet mellem Natur og Kunst eller Kultur, han i Vinteræventyret lader Polyxenes udvikle for Perdita:

> Du ved jo, smukke Barn, at vi forener
> en ædel Ympe med den vilde Stamme.
> Det er en Kunst
> som hjælper paa Naturen — eller rettere
> forvandler den; men denne Kunst
> er selv Natur.

Det er denne Kunst, som selv er Natur, idet den kun udnytter Naturens egne Kræfter, som Belario har øvet paa Imogens Brødre, og atter og atter fremhæver han, hvor underordnet hans Kunst har været i Forhold til den rige Natur:

> Naturen lærer dem
> i ringe Dont at te sig fyrsteligt
> langt mer end Kunst kan lære. —

Hos Imogen har Forholdet været det samme. I Civilisationens Brændpunkt, Hoffet, saaledes som det i Shakespeares Glossarium er at forstaa, har hendes Naturanlæg udfoldet sig som en Blomst i Solen. Det er Naturanlægget, som bestemmer Udviklingens Forløb — Kunsten kan blot — som den kloge Gartner — *hæmme eller fremme,* skabe kan den ikke.

Derfor kan Hoffet fostre en Cloten. Dèr, hvor alle Civilisationens Facetter brydes i Kulturens stærkeste Lys, udfolder de, der af Naturen er gjort til Giftblomster, som i et Drivhus yppigst deres medfødte, giftige Egenskaber. De ser Skinnet omkring sig, de tror, at det er det, det kommer an paa, de bader sig deri, og, naar de ikke luges bort i Tide, voxer de op til kæmpemæssige Brændenælder, desto giftigere, jo frodigere og mere kultiveret den Jordbund er, der har fostret dem.

Men der er andre Naturer, der er som født af selve det Lys, der omgiver dem. Paa én Gang lysmodtagende og lysgivende undergaar deres Natur i Lyset sin sande Lutrings- og Modningsproces. De forædles og forfines i Kulturens Luft og Lys, deres Sjæle løftes og udvides til alle Sider, de fyldes af Harmoni, Skønhed og Glæde, alle gode Egenskaber skyder frem som smilende Blomster i et Elysium, hvor det onde ikke kan fæste Rod. Og som de præges selv af Kul-

turen, præger de alle andre og alt andet: Isskorperne omkring dem smelter, Varmen vælder frem, Luften bliver balsamisk og ren — selv det tunge, grove Jordstof omskabes til frugtbar Muld, der higer efter at frembringe ny Rigdom og Skønhed. Om disse Lysalfer underkastes Lidelser, Prøvelser og Savn, det forandrer ikke deres Væsen: de bestaar alle Prøvelser, overvinder alle Sorger og gaar kun endnu herligere ud deraf. Frembragt af Kultur, frembringer de selv Kultur endog af Modgangen og Ulykken. Som straalende Lyskilder spreder de netop da alle deres Kulturs Skatte funklende til alle Sider.

Kulturens Janushoved afspejler i sine to Ansigter Menneskets bedste og sletteste Egenskaber. Som Fra Lorenzos sjældne Plante i Romeo og Julie bærer den skjult i sit Bæger paa én Gang Gift og Lægedom. Det afhænger af Organismen, der optager den i sig, hvorledes den skal virke.

Hos Imogen formaaede den at drive Naturen frem til at skabe det vidunderlige: den duftende Plante, den »hvide Lilje«, hvis Kraft er saa stor, at selv Mørkets Magter ikke kan indaande den Renhedens Luft, der bølger om hendes Leje, uden selv at blive rensede.

VIII.

Kulturen giver Vækst — til det gode som til det onde. Men fra Naturens evige Værksted udgaar alt. Til dens Hammerslag maa vi lytte, hvis vi vil forstaa Tilværelsen omkring os. Dèr skabes Grundlaget, af hvis Konstruktion al videre Udvikling beror.

Naturen er Kilden og Udspringet: al virkelig Viden bestaar kun i at gaa tilbage til den, studere dens Love og følge deres Anvendelse, som vi følger Bækken fra dens Udspring paa dens Vandring ned til Dalens Menneskетrængsel.

Men det travle Bymenneske ser kun Virkningerne. Aarsagerne søger han ikke. Han bliver i Trængslen, hvor han er bleven til, og tror, at der er hele Livet. Kun faa begiver sig af egen Drift opover Fjældkammene for at søge Livets Kilder — ingen finder dem blot paa en Formiddagsvandring. Selve Livet maa sættes ind derpaa.

Ingen af de 3 Figurer, som Shakespeare i sine 3 store Lystspil: »Som man behager«, Cymbeline og Stormen har gjort til Naturens

Elskere og Filosofer, har frivillig foretrukket dens Ensomhed for Hoflivet, hvori de blev opfødt. Alle tre har, drevet af en ublid Skæbne, søgt til Udmarken for at undgaa en endnu værre Lod. Først ved at tvinges ud i Naturens Rige har de lært at forstaa den.

Og med denne Forstaaelse har de arbejdet videre paa deres Udvikling. Hertug Frederik — der kun er svagt tegnet i Stykket — har lært Filosofi, Prospero er blevet Forsker, Belario har maattet tæmme sin vilde, fremstormende Kraft og Hensynsløshed: den gamle, trodsige Krigsmand har lært Kongesønnerne at bøje sig for Naturens Vælde, fordi han har lært det selv. Derfor kan han ogsaa erkende sin gamle Brøde og »bøje Knæ« for Kongen — ikke for sin egen Skyld, men for sine Plejesønner, hvis Liv og Lykke han derved frelser.

Men Naturen har lært ham endnu mere. Det var ikke af Kærlighed til Drengene, han i sin Tid bortførte Kongesønnerne fra deres Faders Varetægt. Aabent meddeler han Kongen:

> Jo mer I følte
> det svare Tab, des bedre naaede jeg
> Hensigten med mit Ran.

Belario's Formaal med Bortførelsen var altsaa udelukkende at hævne sig. Men i Naturens Skød har han lært Mildhed. De to smaa Væsner har Dag for Dag, idet de lagde deres Arme om den barske Krigers Hals, til hans egen Forundring omsnæret hans Hjærte med tusind Baand. I den ensomme Hule har deres Færd efterhaanden været Varmen og Glæden. Paa de farefulde Jagtture, hvor han skulde bjærge Føden, har Tanken om dem, der ventede ham der hjemme, fyldt hans Sjæl med ubeskrivelig Ømhed. I Skarntydernes Blomsterskærme, i Fugleredernes lune Gem, i Rovfuglenes Fart gennem Luften, i Rævenes Huler har han lært, hvor omhyggelig Naturen lader sine Skabninger værne om den kommende Slægt, arbejde for den, føde den, varme den — og Frøkornene, der var saaet i hans Hjærte, har spiret. Krigsmanden har forstaaet, at Livet har andre Værdier end Drab og Hævn, at Afværgelse af Farer, Tilintetgørelsen af Fjender ikke giver nogen Tilfredsstillelse, undtagen i Kærligheden til det, som derved beskyttes og bevares. Og han er kommen til at elske disse Børn, elske dem medens de var smaa, elske dem

endnu højere som de voxede til og først paa hans Knæ, senere i hans Følge kunde nemme og forstaa, hvad han fortalte dem, gjorde dem opmærksom paa, fik dem til at elske eller afsky — alt medens han undrende følte, hvorledes hans eget Indre aabnede sig for Kilder, hvis Existens han aldrig havde anet — aabnede sig som Klippen, berørt af Moses Stav.

Saaledes blev disse to Drenge hans kæreste Ledsagere paa Jorden!

Intet Under at han er kommen til at elske den Natur, der har skænket ham en saadan Rigdom.

Men Naturen ikke blot skænker, den kræver ogsaa, og dens Krav til den menneskelige Natur gaar langt videre end til dens øvrige Skabninger. Ernæringstidens Ofre projicerer den langt ud over Afkommets Barnealder. For Efterslægtens Skyld maa den Enkelte ofre sin Lykke, sin Lyst og sin Trang, saa længe hans Bistand overhovedet gøres behov. Efterslægten kan ikke leve alene paa den foregaaende Generations Livsresultater, den maa selv opleve de Erfaringer, der skal virke bestemmende for dens Fremtid. Derfor maa den styrte sig ind i Livets Strid og Kamp, men skal den møde til denne Dyst fuldt bevæbnet, fuldt kampdygtig, maa dens Opdragere stille deres Viden, deres dyrekøbte Erfaringer til dens Raadighed. Uden den vilde den blive et let Bytte — som Kongesønnerne vilde være bleven nedhuggede uden at efterlade sig Spor, hvis Belarios taktiske Viden ikke havde kunnet lede dem.

Belario bøjer sig endnu en Gang for Naturens Bud. Med Stolthed og Glæde om end med Vemod og Bekymring ser han, at hans to Øjestene

> længes — deres Blod vil frem
> og vise der er Kongemarv i dem.

Og han tilraaber dem da endelig:

> Saa kom da Drenge!
> og skal for Eders Land I Døden lide
> saa vil jeg ligge dèr ved Eders Side. —

Hertug Frederik vendte tilbage til den Verden, han i Skoven ringeagtede, for sin egen Skyld, for Glansen og Ærens Skyld.

Belario nærer ingen slige Illusioner:

Hvad er for ham »Æren,

> der dør, imens den søges,
> og faar vel fuldt saa tidt kun Haan til Gravskrift
> som Ros for Heltedaad.

Han er naaet bag om Kulturens smilende Ansigt. Han har set for meget til det *andet* Ansigt: Skuffelsernes, Lidelsernes, de svegne Forhaabningers Ansigt.

Naar han dog paany opsøger det, sker det for *andres* Skyld, for deres Skyld, som han elsker, for sine Børns Skyld.

Shakespeares Livserfaring er i Tiaaret mellem »Som man behager« og Cymbeline blevet en Generation ældre. *Det var den indre Grund til, at det gamle Udkast maatte omskabes.*

Den Visdom, Mennesket kan uddrage af Naturen, er for ham nu ikke længere sit eget Formaal. Paa Visdomsbrøndens Bund har Shakespeare fundet dens dyreste Klenodie: Pligten til igen at sætte den vundne Skat i Omløb — udmønte den paany — ikke for egen Fordels Skyld men for Efterslægtens.

Altruisme — ikke *Egoisme* — det er den Kulturens »ædle Ympe«, der er voxet frem af Naturens »vilde Stamme«. Det er den Kunst, der »hjælper paa Naturen«, og som Mennesket maa lære, naar det vil udvikle Naturens Love til Etik.

Men denne Etik er »selv Natur« — uden den er hele Naturens Skabelsesproces, der af den lavere Form ustandselig frembringer den højere, uforstaaelig.

I »Som man behager« fornam Hertugen, naar han fandt »i Stene Prædiken og Godt i Alt««, taaget og uklart, at en saadan Lære var at finde i Naturen. I Cymbeline er det lykkedes den brave Stridsmand at forstaa den paa sit begrænsede Omraade.

Tilbage staar endnu at underlægge det menneskelige Aandsliv i dets rigeste Udfoldelse, Menneskelivet i alle dets Forgreninger, den samme Lov.

I »Stormen« gør Shakespeare dette Skridt fremad og opad — dèr bestiger han Humanitetens højeste Tinde.

STORMEN

(ca. Aar 1613)

LORDEN af Southampton, der interesserede sig meget for Virginiens Kolonisering, udsendte Aar 1609 en Expedition hertil under Ledelse af George Sommers. Af en Storm skiltes Admiralskibet, *the Sea Adventure*, fra den øvrige Flaade og strandede paa en af Bermudasøerne. Disse Øer var forlængst opdagede, men ubeboede, og ansaas af Sømanden for en Slags Djævleøer, hjemsøgte af onde Aander. De Skibbrudne fandt dog snart, at Rygtet talte usandt, og at Øen snarest var et jordisk Paradis med et mildt Klima, Overflod af Fisk og Fugle, store Skildpadder, vilde Svin etc., saa at flere ønskede at blive der for bestandig. Opholdet blev ogsaa ret langvarigt, ca. 1 Aar, hvorefter Admiralen havde faaet to Skibe færdigbyggede, paa hvilke han med sine Folk i 1610 sejlede til Virginien. Kort efter vendte han tilbage til Bermudasøerne, hvor han døde s. A., hvorefter hans Lig førtes til England, og bisattes her 1611. Omkring denne Tid blev hans Oplevelser bekendt i England, deriblandt en Episode, der var indtruffet paa Øen efter Admiralens Bortrejse til Virginia. Han havde da efterladt 2 eller 3 Matroser paa Øen, og disse var saa heldige at finde et Stykke Ambra, der vejede 80 Pund og ansloges til en Værdi af ca. 10,000 Lstr. »Da de nu var rige — hedder det i Beretningen — blev de saa vilde og galne, at de, skønt de var 10,000 Mil fra deres Fædreland og kun havde ringe Udsigt til nogensinde at gense det, kom i Haarene paa hinanden angaaende Rang og Herremagt; sluttelig blev Stridighederne saa heftige, at de to af dem, Chard og Waters, erklærede hinanden formelig Krig.« (Schück.)

Det kan ikke betvivles, at disse Hændelser, hvorom Shakespeare sandsynligvis ogsaa har hørt mundtlige Vidnesbyrd, ligger til Grund for »Stormen«. Nogen litterær Kilde kendes derimod ikke, men gamle Æventyr om fordrevne Fyrster, der fandt Tilhold paa fortryl-

lede Slotte eller Øer, indtil de ved Trolddomskunster og under vidunderlige Omstændigheder atter kom til Magt og Ære, existerede og læstes allerede dengang*). »Historiske« Beretninger med Tilknytninger til slige Æventyr vrimlede paa alle Sprog.

Ved at kombinere Æventyrene og »Historierne« med de Hændelser, der var ham bekendt fra Nybygger-Æventyrernes virkelige Oplevelser, hvoraf man i Datidens England i det hele taget var stærkt optaget, som det ogsaa paa mange Punkter kan mærkes i Stykket — har Shakespeare haft let ved at sammensætte »Stormen«.

I.

Den folkekære, i videnskabelige Sysler fordybede Hertug PROSPERO af Milano er ved sin Broder ANTONIOS Forræderi bleven stødt fra Tronen, med Bistand af Kong ALONSO af Neapel og dennes Broder SEBASTIAN. Milano bliver Vasal af Neapel, Antonio dets Hertug. Af Frygt for Folket tør Usurpatorerne ikke dræbe Prospero: han anbringes med sin 3-aarige Datter, MIRANDA, i en halvraaden Pram ude paa Havet og prisgives Skæbnen. Fuldbyrderen af den skændige Plan, Raadsherren GONZALO, søger efter Evne at mildne den ved at medgive Prospero Proviant, Klæder, Bohave og — sidst men ikke mindst — en Del af hans Bøger.

Prospero driver i Land paa en øde Ø og henlever her 12 Aar, i hvilke Miranda vokser op til en yndig Jomfru under Faderens Vejledning og Pleje. Han fortsætter sine Studier og bliver en mægtig Troldmand, hvem Aanderne med Luftaanden ARIEL i Spidsen maa lyde, og Øens eneste halvmenneskelige Beboer, Uhyret CALIBAN, maa tjene. Øen selv kultiverer Prospero og gør den til et jordisk Paradis.

Og nu giver Tilfældet ham hans Fjender i Vold.

Kong Alonso, hans Søn FERDINAND, hans Broder Sebastian og Prosperos egen onde Broder, Antonio, tilligemed Gonzalo og flere Adelsmænd er ved at sejle Øen forbi paa Hjemrejse fra Tunis, hvor

*) Saaledes Spanieren Antonio de Eslavas Samling Noches de Invierno, 3. Kap. (fortalt af Schück: Shakspere II, p. 379).

Alonso har bortgiftet sin Datter med Kongen af Tunis. Ved Ariels Hjælp opvækker Prospero et Uvejr, som bringer Skibet til at strande paa Øen.

Hermed begynder Stykket.

Paa det duvende Skibsdæk tumler Besætning og Passagerer om mellem hinanden. Skibsfolkene søger at knibe klar af Øen men forgæves: Skibet tager Grund og synes at synke. Kongen og hans Følge springer i Vandet for at redde sig ved Svømning, og de kommer alle — ved Ariels Hjælp — paa Prosperos Bud lykkelig i Land, men splittede, saa at hver enkelt tror alle andre druknet. Heller ikke Skibet gaar virkelig til Grunde: Prospero lader Ariel bringe det uskadt ind i en Bugt, med Mandskabet sovende stuvet ned under Lugerne, medens Kongens øvrige Flaade sejler til Neapel, fuldt overbevist om, at Kongeskibet, som de har ment at se synke for deres Øjne, er gaaet til Bunds med Mand og Mus.

Kongesønnen Ferdinand lokkes af Ariel — stadig i Overensstemmelse med Prosperos Bud — hen til dennes Bo, hvor han ser Miranda og strax betages af Kærlighed til hende, som hun til ham. Men med kunstlet Haardhed beskylder Prospero, skønt han ønsker Giftermaalet fremmet for Mirandas Lykke og Fremtids Skyld, Ferdinand for at være en Spion, der vil berøve ham hans Ø, og sætter ham til at udføre haardt Arbejde, som Ferdinand for Mirandas Skyld finder sig i at udføre.

De øvrige Fyrster og Adelsmænd træffer sammen paa Øen: Antonio og Sebastian lægger strax en skummel Plan om at myrde Kong Alonso for nu, da Tronarvingen maa antages død, at skaffe Sebastian Neapels Krone. For Gonzalos Skyld, der ogsaa skulde have været dræbt, forhindrer Prospero ved Ariel Fuldbyrdelsen af denne Plan. Ved Ariels Koglespil drives nu Konspiratorerne gennem forskellige Stadier til Vanvid og føres til Prosperos Bo.

To latterlige Personer, Kongens Kældermester TRINCULO og en Slags Klovn STEFANO, der ligeledes er kommen i Land, træffer sammen med Caliban. De drikker sig alle tre fulde og lægger, tilskyndet af den ondskabsfulde Caliban, Planer op mod Prosperos Liv, men kogles af Ariel ud i en Mose, hvor de er ved at omkomme, og jages derpaa af Aander i Hundeskikkelser rundt paa Øen, til de hverken kan sanse eller samle.

Mod Slutningen føres de alle til Prospero: de Skyldige angrer og faar Tilgivelse, de Elskende forenes, Prospero faar sit Hertugdømme frit tilbage, og Hjemrejsen besluttes, efterat Prospero har afklædt sig sin Trolddomsmagt og givet Ariel — til Tak for hans Tjenester — fri for stedse*).

II.

Det er da atter Hoffets Træskhed og Rænker overfor Naturtilstandens lykkelige Fred Shakespeare fremfører. Men baade Rammen og Planen for Stykket er her vidt forskellig fra Cymbeline og »Som man behager«.

Hoffet og dets Verden har ikke større Interesse her end der: det er de sædvanlige Skurke og Forrædere, vi møder i »Stormen« som andet Steds hos Shakespeare — kun den hæderlige, men bornerte og snakkesalige Gonzalo danner en Undtagelse, som Pisanio i Cymbeline, og i hans Mund er lagt den Replik, der kan antages at have givet Shakespeare Ideen til hele Stykket. Det er Gonzalos Udlægning af, hvorledes han tænker sig den ideale Stat, hvori ingen Handel skal tillades, ingen Embeder findes, ingen Lærdom kendes, ingen være rig eller fattig, Ejendomsretten afskaffes, Vinavl og Agerbrug forbydes, ingen være Tjener og ingen være Herre:

> Naturen skulde
> frembringe selv al Overflod og Fylde
> til Føde for mit uskyldsrene Folk.

---

*) Der fandtes omkring Aar 1500 2 Hertuger, Prospero og Antonio (Adorno) i Genua, af hvilke den første blev fordrevet af den sidste og taget til Fange af Hertugen af Milano. — Ogsaa flere andre af de i »Stormen« benyttede Navne er historiske. Ferdinand fulgte 1495 sin Fader Alonso eller Alfonso, hvis første Mand var den store Feltherre Gonsalvo (Gonzalo), paa Tronen, men Ferdinand blev senere afsat af Carl VIII af Frankrig, hvorpaa han trak sig tilbage til Øen Ischia. Alonso — ikke Ferdinand —, var gift med en Hertugdatter fra Milano. Alonso drog, efterat have overdraget Kongemagten til sin Søn Ferdinand, til Sicilien, hvor han hengav sig til Studier, Ensomhed og religiøse Sysler. — Der synes herefter ikke godt at kunne være Tvivl om, at Shakespeare har haft en italiensk Kilde af konfust historisk Indhold at gaa ud fra.

Som bekendt gør Shakespeare her ikke andet end at lade Gonzalo repetere Montaignes paa Thomas Morus *Utopia* byggede Essay, »Des Cannibals«, hvoraf en engelsk Oversættelse, som Shakespeare ejede, udkom 1603. Men naar han næsten ordret gengiver dennes Indhold og lægger det i Munden paa en velmenende, men indskrænket Hofmand, har Shakespeare hermed forbundet en bestemt Hensigt. Denne Uskyldsstat, som hvilede paa Troen om, at Mennesket uden Civilisation, Naturmennesket, i sin Grund var saa langt bedre end Kulturmennesket, og at det derfor gjaldt om at *gaa tilbage* til Naturmenneskets Standpunkt, vilde Shakespeare ikke lade gaa Ram forbi, og mod den er hans Stykke paa et væsentligt Punkt rettet.

Det er Kulturlede — foruden positiv Uvidenhed — der taler ud af slige Teorier, og for Kulturmennesket Shakespeare var disse Teorier aabenbart en Kilde baade til Forargelse og Spot. Som han i »Som man behager« gjorde Nar af Renæssancens lykkelige Arkadien med de sukkende Hyrder og yndige Hyrdinder, gennemhaaner han i »Stormen« den ligesaa taabelige Tro paa, at den »Vilde«, Naturbarnet som saadant, af Kulturmenneskene skulde kunne udvikles til et Ideal. CALIBAN opstod heraf.

Formodentlig for ikke at fornærme nogen enkelt Race har Shakespeare ikke karakteriseret Caliban gennem hans Farve. Derimod har han benyttet sig af de gængse Forestillinger i England som andet Steds om de Vildes fabelagtige Udseende og æventyrlige Afstamning og har gjort ham til en Mellemting af et Menneske og en Fisk, Søn af Sycorax, en algiersk Hex, der for store Forbrydelsers Skyld forvistes fra sit Fædreland til Øen, hvor hun fødte Caliban og senere døde. Sycorax var, som Navnet angiver, Afkom af et Svin og en Ravn*), og Calibans Udseende antyder, at hans Existens skyldes en lignende unaturlig Forbindelse mellem hans Moder og et eller andet Havuhyre — i Stykket uden videre identificeret med en »Djævel«.

Calibans Navn er uden Tvivl et Slags Ordspil. I og for sig betyder det »Mand fra Calibia«, en Strækning ved den mauriske Kyst, altsaa ikke fjærnt fra hans Moders Hjemstavn. Men det ligger nær

*) Svinet er Udtryk for det grovt sanselige, Ravnen for det ondt troldomskyndige (den sorte Magi). Hentydninger til Calibans Ravneafstamning findes flere Steder, f. Ex. I ² V. 322.

i Ordet at finde en Hentydning til Ordet »Kanibal« og at denne Hentydning er villet bliver sikkert, naar man betænker, at Montaignes Essay, hvori Naturfolkets Uskyldstilstand beskrives, netop hedder »Kanibaler«.

Nogen Menneskeæder har Caliban dog aldrig været. Da Prospero kom til Øen, forefandt han Caliban levende som et Dyr: han fandt sin Føde ved at spise Træernes Rødder og Frugter, gnave spiselige Svampe, fange Fisk, Abekatte og Fugleunger; hans Bolig var Klippehuler, han var uden menneskeligt Selskab, hans Tale var uartikuleret Pludren som en Abe. Saa lidt som hans unaturlige Moder har skænket ham Barnets første Skat, Sprogets Gave, har hun efterladt ham anden Arv: sin Viden, sin Trolddomsevne har hun taget med sig i sin Grav. Caliban er en fuldkommen »Vild«.

Prospero har, da han kom til Øen, gjort Caliban til sin Elev. Han har givet ham Plads i sin »Celle«, undervist ham, hver Time paa Dagen lært ham noget nyt, forklaret ham Sol og Maanes Betydning og skænket ham et Sprog. Miranda har taget Del i Undervisningen og paa sin Maade søgt at bibringe ham Kultur og Viden.

Caliban tog villig nok mod alle de Behageligheder, han derved opnaaede. Han »lod sig klappe«, nød Varmen og Velværet, spiste og drak, hvad der bødes ham, og som for ham var Lækkerier. Men da der til Gengæld stilledes Krav til ham, fik Piben en anden Lyd. Doven, trodsig, lumsk og underfundig, som hans Natur var, blev denne *Ur-Egoist* en daglig større Lidelse for Prospero og Miranda. Intet Arbejde vilde han udføre uden Trusler om Prygl, ingen Forestillinger om Pligter var at indprænte i hans Hjærne, ingen Samfølelse bandt ham til hans Velgørere, ingen Respekt for hans Opretholder holdt ham i Ave, kun Tilfredsstillelsen af sine dyriske Lyster og Lidenskaber søgte han at opnaa paa deres Bekostning — og en Nat forsøgte han at voldtage Miranda.

Da udstødte Prospero ham af sin Kulturverden, nægtede ham Adgang til sit Bo, spærrede ham inde i en Fjeldhule, hvorfra han kun kan slippe ud, naar han skal udføre sit Arbejde — det eneste, han kan bruges til — det allerlaveste: hente Brænde, tænde Ild, bære Vand — Arbejde, som han selvfølgelig er yderst misfornøjet med og kun kan drives til under Trusler, af Frygt for Prospero's Trolddom, hvis Magt og Indflydelse han maa føle paa den mest korporlige Maade:

Jeg skal fylde
med Smerter dine Ben, indtil du brøler
saa Dyrene maa skælve ved dit Hyl.

Da adlyder han, thi — som han siger om Prospero —

saa mægtig er hans Kunst, at den betvang
selv Setebos, min Moders Gud, og gjorde
ham til hans Tjener.

Mismodig maa Prospero erkende:

den Møje,
jeg venligst gjorde mig med ham er spildt —

fordi Caliban er

en Djævel, ret en Djævel, hvis Natur
ej bedres ved Opdragelsen.

Nej — Opdragelse, Kultur hjælper ikke paa Caliban, men virkningsløs er den heller ikke: *den gør ham værre.*

Kulturen fortrænger af Naturmenneskets Sind den oprindelige, barnlige Godlidenhed, fylder det med Mistro og Utilfredshed og giver hans primitive Egoisme, uden at forandre dens Væsen, videre Horizont, større Maal, farligere Midler. Ubemærket og relativt ufarlig, naar han faar Lov til at voxe op i sin naturlige Jordbund, bliver han, indplantet i Kulturens — Prosperos — Have, en Cloten-Natur, en Giftplante, hvis skadelige Egenskaber netop ved Dyrkning udfolder sig i potenseret Frodighed. Som Nytte- og Prydplanterne udvikles ogsaa han — kun at Resultatet bliver modsat.

Billedlig udtrykker Shakespeare denne sin Tanke i V[1] V. 192, der i Lembckes Oversættelse er ganske meningsløs og derfor maa citeres i Originalsproget:

and as with age his body uglier grows
so his mind cancers:

Som den legemlige Pleje kun udvikler hans medfødte Hæslighed, saaledes breder i hans Sjæl under Aandens Røgt kun hans Ondskabs *Kræft* sig: dens hæslige Svulst suger alle Næringsstoffer til sig og voxer overmægtig paa alle de gode, sunde Organers Bekostning.

Og sit ydre Udtryk faar den samme Proces i Calibans egen Udtalelse til Prospero:

Du har lært mig
at tale, og den Gavn jeg har deraf
er den, at jeg kan bande*),

i Særdeleshed *forbande* sin Velgører — en Tanke han strax realiserer, idet han fortsætter:

Pesten slaa dig,
fordi du lærte mig at tale.

Her og i de talrige andre Forbandelser, hvormed han baade tiltaler og omtaler Prospero og Miranda, taler hans sande Jeg. Af den Kærlighed og Godhed, de søgte at saa i hans Hjærte, er kun opvoxet Had og Hævnlyst: At *myrde* Prospero og saa realisere sin gamle Plan med hans Datter, for

at befolke Øen her med Calibaner,

er nu Genstand for alle hans Tanker og Forhaabninger. Kun hans Fejghed og Frygt holder ham tilbage, men næppe finder han i nogle af Kulturens Udskud, Trinculo og Stefano, Ligesindede, som han tror mægtigere end sig selv, før han skrider til Realisationen af sine Drømme. Jo mere de foragter og haaner ham, desto mere imponerer de ham, og da de giver ham Brændevin at drikke, stiger de stadig højere — til Konger, til Guder, til *hans* Gud — jo højere Brændevinen stiger ham til Hovedet.

Saaledes udvikler en Caliban Prosperos Lærdomme; saaledes former han de Stats- og Gudsbegreber, der er søgt bibragt ham; saaledes giver alle Kulturelementer, der er kommen indenfor hans Rækkevidde, kun Næring til det onde under hans Sjæls Kræftvækst. Ikke Prosperos, men Trinculos »Kultur« er det, han higer efter at tilegne sig.

Mellem Kultursamfundets ægtefødte Medlemmer og Caliban er et Svælg — det er som to forskellige Organismer, eller som Prospero udtrykker det:

hvad du end lærte, var der noget i
din lave Slægt, som ædlere Naturer
ej kunde taale.

*) Shakespeare har dog for sin Digtnings Skyld ikke helt kunnet gennemføre denne Tanke. Caliban taler hele Stykket igennem paa Vers — hvad Lembckes Oversættelse flere Steder tilslører — og nogle af Stykkets skønneste Partier er lagt i hans Mund.

III.

Det nytter ikke, at Prospero søger at gøre Caliban klart, at han ikke behandler ham anderledes, end Prospero er nødt til, og Caliban fortjener.

Calibans Had til Prospero fra det Øjeblik, han har stødt ham ud af sit Samkvem, er et Racehad, *Plebejerhadet,* der er uimodtageligt for enhver Modforestilling. Og han har ingen Vanskelighed ved at finde det Ræsonnement, hvormed han for sig selv — og Ligesindede — kan legitimere sit Had:

> Øen hører mig til
> ved Sycorax, min Moder; den har du
> berøvet mig, da først du kom herhid,

og et andet Sted føjer han til, som en særlig skærpende Omstændighed, at Prospero har taget Øen fra ham »ved Trolddom«.

Det maa her erindres, at Øen i Calibans Besiddelse var et Vildnis, øde og forladt, sønderrevet og stormfuld. Prospero har ryddet Urskoven, mildnet Klimaet, betvunget de barske Vinde — nu spirer Korn og Blomster, Lindelunde tilvifter Kølighed, Havet Friskhed, Luften er mild og blød, opfyldt af skønne Toner og himmelsk Velklang — selv Caliban maa græde, naar han lytter dertil.

Alt dette har Prosperos »Trolddom« udrettet.

Men Caliban er ham ikke taknemmelig for, hvad han har frembragt, hvor meget det end ogsaa kommer ham til Gode. Tværtimod. Alle disse Herligheder gør kun, at han føler Tabet af sit Kongerige saa meget pinefuldere. At det hele staar og falder med Prospero, at Kulturens Skatte, fjærnet fra Prosperos Hule, som Dværgenes Skatte bragt frem for Dagens Lys, kun er værdiløst Sand, det skænker han ikke en Tanke. Han tænker alene paa, at nu var Øen værd at eje, nu gad han have den — og den var jo oprindelig hans. Paa denne Baggrund bliver hver ny kulturel Landvinding en ny Kilde til Misundelse, Havesyge og Had, hver Ydmygelse, hans Dovenskab indbringer ham, bliver en dobbelt Uret, hvert Arbejde, han tvinges til at udføre, et dobbelt Overgreb. I Brændeknuderne — Resterne af Øens gamle, ukultiverede Urskov, Varmekilden for dens nye Civilisation, Genstanden for Calibans mest besværlige Arbejde — finder han sit

Had samlet som i en Sum: en Brændeknude var netop det rette Vaaben til at skille Prospero ved Livet og dermed skaffe Caliban hans Ret: Herredømmet paa Øen.

Saaledes indgaar der et — om man vil — *politisk* Moment i Calibans Planer: han vil ikke blot af med sin Herre — han vil selv være Herre. Ikke fordi han har noget andet og bedre at sætte i Stedet, men fordi »Intet« passer ham bedre end det, der er. Det gælder for ham kun om at rive ned, slet ikke om at bygge op. Caliban er Verdenslitteraturens første »Nihilist«, hans politiske Program er »Proletariatets«*):

Bort med Eder, som har trængt Eder ind paa vore Enemærker, alle I, som er noget, kan noget, ved noget, ejer noget: Mennesket er født uden Kundskaber, uden »Lommer« — vi er de oprindelige, I er Kunstprodukter. I har stjaalet Værdierne fra os: levèr dem tilbage. I har samlet Eders Erfaringer i Bøger: brænd dem. I har i Eders Hoveder den Intelligens, som gør det muligt atter at samle Erfaringer, atter at skabe Værdier, atter at stjæle dem fra os: Af med Hovederne.

Klassehad, Kulturhad, Intelligenshad — avlet af Misundelse og Havesyge, givet Næring af Naturinstinkternes dybe Rødder i Uvidenhedens Flyvesand, gjort frugtbart af Idealister og udnyttet af Slyngler, tilbedt af Masserne, saa længe de ser paa dem, der plyndres for Værdierne, vendt mod dets Ophavsmænd, naar det opdages, at de kun har skiftet Lommer — og saa Komedien om igen endnu en Gang og endnu en Gang — stadig i et endnu lavere Plan end det foregaaende — det er Reversen af det »Naturevangelium«, som Calibanerne og deres Hær paa Shakespeares Tid, i Oldtiden som i vore Dage har at forkynde — den Revers, som først til fulde aabenbares, naar de faar Held til at realisere deres Planer, og Verdensordenen derved faar Lejlighed til at konstatere, hvad den kan vente sig af dem, der — som Cade siger —

> er bedst i Orden, naar vi er
> i størst Uorden.

Skade at Shakespeare ikke kunde opleve at se, hvor universel hans

---

*) Cade i Henrik den Sjette II Del er hos Shakespeare dets Fuldbyrder.

Caliban har vist sig at være, hvor uafhængig af Tid og Rum hans Profetier har slaaet til.

Caliban har Ret til som den første paa Skansen at hejse Proletariatets røde Fane. Og i »Stormen« gør han det symbolsk, idet han istemmer dets internationale Slagsang — *Calibans Marseillaise,* som man kaldte den efter den franske Revolution, da de franske Sansculotter stod som Proletariatets ypperste Repræsentanter — nu er Tiden inde til at give den et nyt Navn:

Jeg gør ikke mere Damme til Fisk,
ej Brænde jeg bærer,
naar Husbond begærer,
jeg vadsker ej Fad, jeg skurer ej Disk
Ban—ban—Ca—Caliban
fik til Herre en bedre Mand,
skaf dig en Tjener, som du kan:
Frihed, Hejsa — Frihed, Frihed, Hurra! — Frihed,
Frihed, Frihed, Hejsa, Hurra! — Frihed!

— — — —

Og dog kan vi i vort Hjærte ikke rigtig fortørnes paa Caliban.

Shakespeare søger heller ikke at maskere, hvad der taler til hans Gunst.

Caliban hader Civilisationen — men han har heller ingen Grund til at elske den. Det er ikke ham, der har opsøgt den — den har paatvunget sig ham. Og den har bragt ham Goder, han ikke kunde vurdere, men Onder, han kan tage og føle paa: Slid og Slæb, Slaveri i Stedet for sorgløs Lediggang.

Caliban gjorde ikke Prospero nogen Fortræd, da han som en hjælpeløs Skibbruden kom til Øen. Som de Vilde i Almindelighed var han ham tværtimod velsindet, han viste Prospero

hvad godt der var paa Øen,
de ferske Kilder og Saltbrøndene,
den golde og den fede Jord,

og har vel ogsaa, som han tilbyder Stefano,

plukket Bær og fisket for dig — Brænde
jeg henter dig fuldt op —

Havde Prospero ladet ham passe sig selv, var denne velvillige Sindsstemning sagtens ikke slaaet om. Men Prospero har villet

»civilisere« ham, han har følt sig som Kulturens hellige Pioner og søgt at omskabe ham. Selv efterat det er mislykkedes, »udnytter« han Caliban efter bedste Evne:

som han er,
kan vi dog ej undvære ham, han tænder
vor Ild, han henter Brænde, tjener os
til Nytte.

Kan man forlange, at han skal sætte Pris paa den Behandling? Havde Civilisationen ladet ham i Fred, havde han ogsaa ladet den i Fred og var gaaet i sin Grav som et skikkeligt, fredsommeligt Uhyre, der højst voldte Marekattene og Fugleungerne Fortræd.

Calibans Forsvar er alle Naturfolks Forsvar overfor en dem paanødet Civilisation: det er ikke dem, der oprindelig var onde, det er Civilisationen, der gør dem onde.

Prospero forsøger heller ikke at tage nogen Straf over Caliban, fordi han har stræbt ham efter Livet:

Gaa til min Celle, Knægt
og bring den smukt i Stand —

det er hele Straffen!

Og Prospero forlader Øen og tager sin Kulturverden med sig. Caliban behøver ikke mere sin Ondskab: dens Kilde er tørret ud. Han er atter Øens Herre*).

IV.

Det er kun et Øjeblik, Shakespeare i Calibans Skikkelse holder det hæslige, forvredne Ansigt af Kulturens Janushoved op for os. Saa kaster han et Dække over det og slaar det hele hen i Spøg.

*) Renan har 1878 udgivet et filosofisk Drama — Caliban — en Fortsættelse af Shakespeares. Prospero har her medtaget Caliban — paa hans Bøn — fra Øen til Milano. Her udvikler han sig til revolutionær Folkefører og styrter Prospero, men omvender sig: bliver konservativ og redder endelig Prosperos Liv, da denne af Inkvisitionen anklages for Trolddom. Calibans Motivering er, at Prospero skal have Lov til at arbejde med sin Filosofi og sin Videnskab under Calibans Protektorat. Det vil kaste Glans over Calibans Regering: *je l'exploite.* — »Med faa Tillempelser har Renan kunnet gøre Caliban til et moderne Sindbillede paa en bondesnu Demokrat«, siger Georg Brandes.

Det samme gælder hans to Medskyldige, Trinculo og Stefano. De har ikke Calibans personlige Undskyldningsgrunde at paaberaabe sig. De tilhører selv Civilisationen, nyder dens Fordele — og misbruger dem. Det er et Par ryggesløse Banditter, Typer paa den Pøbelhob, som Opvigleren, Agitatoren, har saa let ved at samle om sig, og som under hans Førerskab er parat til de værste Forbrydelser, naar han — som Caliban — forstaar at spille paa de rigtige Strenge og navnlig bringe deres Rovbegærlighed og Sanselighed i Kog. Men til daglig Brug, naar alt gaar sin jævne Gang indenfor Samfundets Rammer, er det mere deres komiske Sider end deres farlige Egenskaber, man lægger Mærke til — dovne og ligeglade som de af Naturen er, kun opfindsomme og foretagsomme, hvor det gælder at skaffe Brændevin. Shakespeare foretrækker at vise os dem i denne Skikkelse: deres Tilslutning til Caliban er mere paa Overfladen end i Dybet. Som de nu er, er de et Par kostelige Døgenigte og Drukkenboldte, pralende, fejge, tyvagtige, fyldt til Randen med Brandere og Vittigheder, uendelig overlegne overfor den latterlige, men langt klogere og farligere Caliban, som har let ved — trods sin oprindelige Underdanighed — at vikle dem om en Finger og ender med af Hjærtet at foragte dem. Nogen Pryd for det Kultursamfund de tilhører, er de ikke — men det faar vedkende sig dem som sine Lærlinge, om end i nederste Klasse.

Dog — hvad er nederste og øverste Klasse, naar Begærlighedens Brynde tændes i modtagelige Hjærter? Stefano og Trinculo — Antonio og Sebastian — de to første i Sømandens grove Dragt, de to sidste i Hoffets straalende Skrud, de har intet at lade hinanden høre. Tværtimod er de sidste saa meget sortere af Sjæl, som Nederdrægtigheden er sortere end Letsindigheden.

Det er derfor intet Tilfælde, at Shakespeare lader Antonio og Sebastians Mordplan, Snigmord paa sovende Mand i magtgrisk Øjemed, have saa stor Lighed med Trinculos og Stefanos under Calibans Førerskab udklækkede forbryderske Forehavende. Kun Biomstændighederne er saa forskellige, som de forskellige Milieu nødvendig maa føre med sig. — Var det lykkedes dem at stjæle Prosperos Flitterstads, havde Hofmændene end ikke i det ydre haft noget forud for dem!

Kulturens Hus giver Plads til Slyngler og Forbrydere — i sin

Kælderstue som i Bel-Etagens pragtfulde Rum. Den kan ikke hindre, at de kommer til Existens — den kan endda potensere deres forbryderske Udvikling. Men den domfældes ikke ved, at den kan misbruges. *Uden* den findes ingen menneskelig Udvikling — og kun *med* den kan Naturens Kræfter frembringe sine ypperste Skud, dem, for hvis Skyld Livet er værd at leve — dem, der danner Epoker i Menneskeslægtens Historie.

V.

Prosperos Kunst har af den raa Natur skabt Øens Kultur. I Virkeligheden er al dens Pragt kun Skallen om dens Kærne, Rammen om hans Hovedværk, *Miranda.*

Om Miranda skriver HEINRICH HEINE:

»Hvormed skal jeg sammenligne Eder, Julie og Miranda? Jeg skuer atter mod Himlen og søger Eders Lignelse. Maaske befinder den sig bag Stjærnerne, hvorhen mit Blik ikke kan trænge. Maaske, hvis den glødende Sol ogsaa besad Maanens Blidhed, kunde jeg sammenligne Dig, Julie, med den. Og var den milde Maane tillige begavet med Solens Glød vilde jeg sammenligne Dig med den, Miranda!«

Miranda virker som Maanestraalen, kysk, ren og mild — eller snarere, hun virker som selve Maaneskinsnatten, hvilende i skønne, blide Drømme, lyttende til Sfærernes Musik, fjærn og uvirkelig og dog forjættende al Livets Herlighed og Lykke. Hun er som en Legemgørelse af Belmonts Have i Købmanden fra Venedig:

> Hvor Maaneskinnet slumrer sødt paa Banken!
> her vil vi sidde, mens Musikens Toner
> sig sniger i vort Øre. Nat og Stilhed
> samstemmer godt med søde Toners Klang.

Harmoni og Vellyd opfylder og omgiver hende. En Mislyd synes utænkelig i hendes Nærhed.

Derfor indeholder hendes første Ord til Faderen en Bøn om at afvende Ufred og onde Magters Spil:

> Har, kære Fader, I ved Eders Kunst
> vakt disse vilde Bølgers Brøl, saa stil dem;

Medfølelse med dem, hvis Liv de truer, fylder hendes Sjæl:

O jeg har lidt med dem, jeg lide saa.

Alle Mennesker er i Mirandas fredfyldte Drømmeland gode:

et prægtigt Skib, paa hvilket ædle Væsner
var uden Tvivl ombord —

ja ikke blot gode, men ogsaa skønne:

hvor dejlig Menneskenes Slægt dog er!
du favre, nye Verden, som beboes
af sligt et Folk!

Hvad gør det hende, om ogsaa nogle af dem »er værre end Djævle«?

Djævlen selv vilde slaa Øjet ned i Uskyldsglansen fra Mirandas Blik — vige som Mefistofeles maa vige for Sværdheftets Kors.

I Mirandas Skønhedsverden vilde selv Mefisto kun mindes den Tid, han var en Engel — i sin Uskylds Svaneham er hun stærkere end nogen sværtbevæbnet Kriger.

Og fra sine Drømmes stille Maaneskinsnat vaagner hun til sin skønne Dags Værk. Hun er Kvinde, i hendes Skød ligger de kommende Slægter gemt: hendes Dag bestraales af Kærlighedens Sol.

Da hun ser Ferdinand, tror hun at se et Syn. Kærligheden kommer over hende som en Aabenbaring, fyldende hendes Sjæl med uendelig Fryd. »Hendes Sjæl er fyldt og flyder over — uden at vide det rives hun med: siger, hvad hendes Fader havde forbudt hende at omtale, hvad hun et Øjeblik i Forvejen ikke vilde have tilstaaet for sig selv, lykkelig og undselig over den Strøm af Glæde og nye Følelser, hvormed det ukendte fylder hende« (Taine).

Hvi græder I?

Miranda:

Fordi jeg er saa lidet værd; jeg tør
ej byde det, som jeg saa gærne gav,
end mindre tage, hvad der blev min Død,
om jeg ej fik det. —

Kærligheden river hende med sig, uimodstaaeligt og for Livet, og hun føler det som den højeste Lykke. Hun tilhører sin Elsker uden Bagtanke og Forbehold i reneste Tillid og Uskyld:

Jeg er din Hustru, hvis du vil mig ægte,
hvis ikke, dør jeg som din Tjenerinde;

hun er derved kun den friske, uberørte, oprindelige Natur i al dens Skønhed og Fylde. Og hun er ved det rige Følelsesvæld, som gennem Kærligheden sprudler frem i hende af alt det ædleste og bedste i Mennesket, tillige Kulturens skønneste Blomst.

I denne vidunderlige Forening af Natur og Kunst er hun det, Prospero kalder hende, en *non-pareille,* uforlignelig som Datter, Veninde, Brud, Hustru og engang som Moder; eller saaledes som Ferdinand udtrykker det:

Beundrede Miranda! I er Kronen
for al Beundring — —
I er saa fuldendt, I, saa mageløs,
er skabt af alt det bedste hos hver enkelt.

Og hun svarer ham:

ingen Anden ønsker
jeg mig end Jer at følges med i Verden.

I dette »skønne Møde af to Hjærters Elskov«, som Prospero har udtænkt og forberedt, i denne Pagt, der skal sætte Kronen paa hans Livs Opgave og Formaal, Mirandas Lykke, har Prospero sit Arbejdes Løn:

Saa glad som disse kan jeg ikke være,
de overvældes helt, men Intet kunde
dog mere glæde mig.

VI.

Prospero har som Hertug af Milano ikke været Idealet af en Hersker: han glemte Virkeligheden for sine Studier. Men den robuste Virkelighed kom og gjorde kort Proces med hans Drømmetilværelse.

Paa Øen er han blevet til, hvad han nu er: Skyggernes Behersker, ikke længere deres Tjener; i Solens fulde Lys staar han fast og klart, myndig og energisk. Han er Stykkets Nerve og førende Kraft. Synlig eller usynlig er han tilstede overalt, hvor Begivenhederne forberedes eller forgaar: som MICHEL ANGELOS Gud-Fader i det sixtinske Kapel synes han at fare gennem Rum-

met i sydende Aktivitet, al Skabelse, alt Liv udgaar fra hans Finger. Han opvækker Stormen, fremkalder Skibbrudet, redder Skibet og de Ombordværende, fører Ferdinand til Miranda, værner om deres spirende Kærlighed, beskytter og velsigner den — han afværger Antonios og Sebastians onde Anslag som senere Calibans og hans Fællers, han straffer og benaader — han er Tanken og Viljen, der intet overser og intet glemmer. Han staar som Overmennesket, et menneskeligt Forsyn, højt hævet over Omgivelserne, hvis Handlinger han styrer, som han læser deres Tanker.

Men Prospero er ikke kommet sovende til sin Magt og Visdom. Den er Resultatet af Aars Arbejde og Tænken.

Med en vis Ret fremhæver GARNETT, at Prospero i hele første Akt i Grunden er en ret ubehagelig Herre, »ikke nær saa vis og god, som han selv tror«. Han er pirrelig, umedgørlig, selvfølende, trætter Miranda med sin Talestrøm, overfuser Ariel, hundser Caliban, behandler den sagesløse Ferdinand barsk som en Ridefoged — autokratisk og regerende som en gammelengelsk Herremand paa sit Gods.

Rent psykologisk kan dette let forklares. Prospero er her opfyldt af Spænding: hans Skæbne skal afgøres, hans Lykkestjærne »staar i sit Zenith«*): skal han sejre eller skal han til sin Dødsdag fortsætte sit øde Liv paa den fjærne Ø? Skal Miranda finde sin Lykke eller gaa til Grunde i utilfredsstillet Længsel?

Men set fra en anden Side er hans Sindsstemning nu at betragte som Efterdønninger af den vilde Søgang, hvori det en Gang bølgede — den Gang da han kom til Øen og henlevede de første Aar paa dens ugæstmilde Kyst. De hadefulde Udfald mod Broderen, hvortil han i Forklaringsscenen med Miranda stadig henfalder, viser, at det just ikke er blide Følelser, han har næret og stadig nærer mod denne og hans Hjælpere. Alt imedens Erindringerne strømmer frem i hans Sind, stiger det gamle Nag over det skammelige Forræderi paany som et svulmende Hav over den vante Bred.

Med klare Ord siger da ogsaa Prospero senere — gennem Ariels Mund — at hans Plan har været at *skaffe sig Hævn.* I den Tordentale Ariel paa hans Vegne i III Akt holder til Forbryderne, røber han, hvorledes den skulde have været fuldbyrdet:

*) Antagelig er Meningen, at hans Stjærne passerer en kritisk Konstellation.

langsom Undergang, som er langt værre
end brat og hurtig Død, skal Skridt for Skridt
paa Vejen følge Eder*)

En saadan Straf, der paa Talionsprincipets Vis lod de Skyldige gennemgaa alle deres Offers Lidelser, synes end ikke nu at være udelukket, thi

mod denne Hævn,
som her i denne Ørken Eders Hoved
vil ramme, gives intet andet Værn
end Hjertets Sorg og pletfri Vandel siden.

De Skyldige kan altsaa undgaa den planlagte Hævn, dog kun ved at omvende sig og angre.

Tilsyneladende er det nu dette, der sker i Stykket, men ved nærmere Undersøgelse vil det vise sig, at baade de Skyldiges »Anger« og Prosperos »Tilgivelse« er af en ejendommelig, koldsindig Art.

Den eneste, som virkelig viser Anger, er den skikkelige, af Sorg over sin Søns formodede Død oprevne Kong Alonso, hvis Brøde mod Prospero jo er mere af politisk end moralsk Beskaffenhed. Han udbryder efter Ariels Tale forfærdet:

O græsseligt, o græsseligt! Mig tykkes,
at Bølgen mæled og fortalte det,
og Vinden sang det for mig; Tordenen — — —
udtalte Navnet Prospero og brummed
min svare Brøde.

Han ser i Sønnens Død Himlens Straf for Brøden og iler ud for at bringe sit eget Liv som dens Offer.

Sebastian derimod vil »slaas med Djævlens hele Hær«, naar blot de vil komme »en ad Gangen«, og Antonio vil »hjælpe ham«. Trods Gonzalos Forsikring om, at »den svare Synd begynder at gnave dem alle Tre«, er der for Udenforstaaende hos de To ikke at spore Tegn paa spirende Anger og Ruelse.

Nu slaar Prosperos Trolddom dem alle med »Vanvid«, hvorunder de efter Kongens Beskrivelse gennemgaar stor »Sjælekval« og

*) Den umiddelbart foregaaende Scene, hvor Aanderne bringer Føde, som de atter fjærner i det Øjeblik, de Skibbrudne skal indtage den, viser den raffinerede Maade, hvrpaa Prospero har tænkt sig at realisere denne Hævnplan.

er Genstand for den dybeste Medynk hos alle, der ser dem, derunder selve Ariel. Prospero gengiver dem saa deres Fornuft, hvorpaa Tankens »Højvand«

snart overskyller helt Fornuftens Strandbred,
der ligger øde nu med smudsigt Dynd.

Kongen erkender derpaa uforbeholdent ved Gensynet med Prospero sin Uret mod ham og gengiver ham hans Hertugdømme, givende Afkald paa enhver Højhedsret over det. Men hverken Antonio eller Sebastian taler Angerens eller Forsoningens Ord: Antonio aabner overhovedet ikke sin Mund — Sebastian forfærdes, da Prospero lægger for Dagen, at han kender hans Mordplaner mod Alonso og siger — afsides — om Prospero:

En Djævel taler gennem ham!

Altsaa heller ikke han synes egentlig at være kommen paa bedre Tanker.

Muligvis er det hele Vanvids-Intermezzo i Stykket undergaaet en Metamorphose: Shakespeares ukendte Kilde har maaske talt om en egentlig Forvandling af Synderne, sandsynligvis til Dyr, som de gamle Æventyr holdt saa meget af, og dette har saa virket saa stærkt paa dem, at de har lovet Bod og Bedring. Shakespeare, som paa en ostentativ Maade Gang paa Gang forkynder, at »Stormen« ikke blot paa Scenen men ogsaa for Handlingens vedkommende foregaar i Løbet af tre Timer*), har ikke haft Tid til en saadan Vidtløftighed og har

*) Fra Kl. 2—5 om Eftermiddagen.

Montégut mener, at herved sigtes til Dekader i den menneskelige Levealder, altsaa Alderen 20—50 Aar — Menneskets Arbejdsaar — der saa igen skal svare til det Antal Aar, i hvilke Shakespeare var knyttet til Teatret (1585—1613), fra hans 21. til hans 49. Aar. (Se om Montéguts hele Teori nærmere nedenfor S. 191).

En pudsig Fejltagelse har Shakespeare iøvrigt begaaet ved sin Tidsudregning, idet han to Gange i Stykket (1. Akt V. 239 og 5. Akt V. 223) bruger Sømandsudtrykket »Glas« om Tiden i Betydning af hele Timer, medens det som bekendt betegner — og alt paa Shakespeares Tid betegnede — halve Timer. Trods de — efter Kenderes Sigende — til Situationen ganske stemmende Sømandsudtryk i 1. Scene, synes dette at vise, at Shakespeare aldrig har været til Søs. I Betragtning af at Sørejser (til Danmark og Italien) ofte tillægges Shakespeare, har dette nogen Interesse.

derfor ladet sig nøje med den aandelige Forvandling og Nedværdigelse, som angives gennem Vanvidet. Ved denne psykiske Knusningsproces, en Slags moralsk Henrettelse af Syndernes »gamle Adam«, skal Tilskuerne tænke sig, at der er foregaaet en tilsvarende Regeneration af et nyt og bedre Jeg — som Shakespeare dog ikke antyder for os, undtagen for Kongens vedkommende, der mindst behøver det.

Alt dette er saare ufuldkomment og synes gjort for et ganske ukritisk Publikum, hvem »Vanvidet« vil more, og »Angeren« tilfredsstille, og som ikke spørger om hvorfor eller hvorledes. Shakespeare selv er kun tilsyneladende med her. Hans Tanker er øjensynlig beskæftiget ganske andre Steder: vi maa søge dybere ned.

Her gælder det om at forstaa den Replik, hvori Prospero udtaler de Følelser, der besjæler ham ved Budskabet om hans Fjenders Kapitulation. Shakespeare spiller i denne et dialektisk Dobbeltspil.

I Lembckes Oversættelse lyder Stedet saaledes:

> Skulde jeg — — —
> ej have mer Medlidenhed end du. Skønt deres Uret
> har saaret mig til Marv og Ben, saa slutter
> jeg dog med Ædelmodigheden Pagt
> imod min Vrede. Dyd er skønnere
> end Hævn; med deres Anger svinder
> mit hele Forsæt bort, og der er ikke
> et Vredesblik tilbage. Gaa — forløs dem.

Her siges aabenlyst, at Prospero har baaret et dybt og inderligt Nag til sine Avindsmænd: Hævntanken nævnes som et Faktum. Men nu har deres »Anger« bragt dette Forsæt *(purpose)* til at svinde; han er ikke længere vred paa dem, de er fri.

Gennemsnits-Tilskueren skal falde i den Fælde — som ogsaa Lembcke er faldet i — her at bilde sig ind, at der tales om Anger og Tilgivelse i sædvanlig salvelsesfuld Servering. Men gaar man til Originalen, finder man gemt mellem Ordene Vendinger, der betyder noget helt andet.

Der er for det første ikke Tale om »Medlidenhed«. Prospero spørger kun, om ikke han, der er et Menneske, maa blive *»kindlier mov'd«* ved sine Medmenneskers Lidelser end Ariel, der er en Aand.

Det er altsaa kun sin med de Lidende mere *ligeartede* Natur*), Prospero gør opmærksom paa, og den deraf naturlig følgende Konsekvens, at han har mere Sangbund for deres Lidelse end Luftaanden. Hertil slutter sig ganske vist et Slags Ordspil, som betinges af, at *kindly* ogsaa betyder »venlig«, »elskværdig« — endda i ret udvortes Forstand — hvilket altsaa indicerer, at Prosperos »Ligeartethed« tenderer i venskabelig Retning, men til »Medlidenhed« er herfra endnu et stort Spring. — Det er dernæst ikke med »Ædelmodigheden«, at Prospero slutter Pagt: han siger blot, at han tager Parti for *(take part with)* sin *»nobler reason«* ɔ: med sin *Fornuft,* der er *ædlere* end hans Vrede. — Dyden er endelig heller ikke »skønnere« end Hævnen, men

the rarer action is
in virtue than in vengeance,

d. v. s. Dyden (det at gengælde ondt med godt) er, samtidig med at den virker ved finere *(rarer)* Midler, mere *virkningsfuld* end Hævn (det at gengælde ondt med ondt). Der er i alt dette slet ikke Tale om Blød- eller Blidgjorthed hos Prospero. Det hele er et *Ræsonnement,* en Følgeslutning, der giver som Resultat, at det er *klogere* og *formaalstjenligere* at tilgive end at hævne.

Samtidig maa det erindres, at Prospero, som Stykket viser, i alle Enkeltheder handler ud fra en nøje gennemtænkt Plan. I Aarevis har han syslet med den Tanke, hvorledes hans Fjender skal behandles, naar de falder i hans Hænder: i sine Stjærner har han forlængst set, at deres og hans Baner engang paany vilde krydses: kun Tidspunktet og de nærmere Omstændigheder har han først nu erfaret. I Aarevis har denne Viden været hans mange mørke Timers Lysfakkel: engang skal jeg faa Hævn. Tanken har voxet sig fast hos ham, han har kælet for den — næsten med Ømhed. *I hans Sjæls Natside har hans Hævn været hans Miranda.*

Derfor er det kun tilsyneladende, at Prosperos oven omtalte Ræsonnement fremtræder som et Barn af Øjeblikkets Begivenheder.

---

*) Se V.[1] V. 22—24:

and shall not myself
one of their *kind* — — — — •
be *kindlier* mov'd than thou.

Der er passeret meget, før han naaede saa vidt. Grundlaget for det, der nu forkyndes, har i Virkeligheden i lange Tider været fuldt færdigt og afsluttet i hans Hjærne. Gennem Selvovervindelse og Kamp med sine Hævnplaner er han naaet frem til at indse, at det er det klogeste og formaalstjenligste at ændre dem, tilgive sine Fjender og forsone sig med dem.

Kun den stærke Forkortning, hvori Begivenhederne og deres Udvikling i »Stormen«s tre Timer foregaar, har bevirket, at Fortid og Nutid synes at ligge i ét Plan. Set gennem Psykologiens Mikroskop opdages geologiske Aflejringer fra langt ældre Tider og Perioder.

VII.

Shakespeare havde ikke anlagt sit Lystspil som psykologisk Udviklingsdrama. Derfor kunde han her — i Modsætning til *Hamlet* — kun med et Par Antydninger lade den tænksomme Tilskuer og Læser forstaa, hvad der i Øens Ensomhed var foregaaet i Prosperos Sind gennem 12 lange Aar. Til Forstaaelse af Prosperos Karakter er det imidlertid i disse Antydninger, at vi skal finde Nøglen.

Gennem *Reflektion* har han lært at overvinde Instinkt og Lidenskab, hvoraf Ungdommens Handlinger som Regel udspringer. For den gennemreflekterede Karakter er slige Følelseselementer snarere farlige Skær, som det for Sejladsen gælder om at holde klar af, end Ledestjærner, man kan sejle efter. Det er Kampen mod dem, der har opfyldt de forløbne Aar, før Tæppet gaar op for »Stormen«, og det er den endelige Sejr over dem, vi oplever i Stykkets tre Timer. Den virkelige »Storm«, Stormen i Prosperos Sjæl, har da forlængst udraset — for Tanken som for Sceneriet er den Stykkets Forspil.

Hvad er det da, som har skaffet Sejren hjem for Prosperos Ræsonnement og Reflektion, for den Sum, hvori han samler det: det er fornuftigere at gengælde ondt med godt end med ondt?

Følelsen af den lidte Uret — den, der saarede ham til Marv og Ben — kunde ikke mildnes ved hans Ophold paa Øen. Øen var jo som et Fængsel — dets Indflydelse paa Fangen er sjældent af mildnende Art. Hvert Savn Prospero maatte lide, hver tilføjet Lidelse, hver udebleven Glæde maatte som Ørneklør rive i hans Sjæls Saar

og for hver Dag og Time i de henslæbte Aar gøre Smærterne end mere uudholdelige, Hadet til deres Ophavsmænd end mere hvidglødende.

Men i de samme Aar har en ny Følelse som en lægende Urt voxet sig stærk i hans Sind og lagt Balsam over Saarene. Aar for Aar har den til hans egen Forundring gjort Smærterne mindre følelige, dæmpet hans Skrig, evnet at kalde Smilet frem — først en enkelt Gang, saa oftere, til sidst stadig.

Det er Kærligheden til hans Datter.

Da hun som et Barn sad hos ham i Baaden paa den forfærdelige Sejlads, da smilede hun til ham og blev

En Engel, som bevared mig —

og som denne Engel den Gang blev hans Frelse mod Bølgernes Brølen ved at kalde hans Mod og Handlekraft til Live, saaledes har hun paa Øen reddet hans Sjæl fra at gaa til Grunde i Hadets og Bitterhedens Malstrømme.

To Væsner var der hans daglige Omgang, Genstand for hans Omhu og Interesse: Caliban og Miranda. Hos den første saa han Ondskaben spire Dag for Dag, hos den sidste Godheden. Hos Caliban lyste Hadets Dæmon stærkere og stærkere ud af hans onde, stikkende Øjne, hos Miranda straalede Kærligheden kvægende og varmende frem af hendes Smil, hendes Leg, hendes smaa Sysler, hendes Lytten til hans Tale. I begges Øjne kunde han se sig selv i Spejl, i begges Udvikling følge Naturens tilintetgørende og dens skabende Kræfter, hos dem begge i Spiren se Kulturens Forbandelse og dens Velsignelse — og som det Kulturmenneske han var maatte han ende med gysende at vende sig bort fra alt det, der i ham selv bar mod Undergang, Forbandelse og Hævn, for at følge det, der bar mod Lyset og Lykken, Kærlighed og Tilgivelse.

I Kærlighedens Lys begyndte han at se sine Hævnplaner og opdagede nu, at de bar — ikke Mirandas, men Calibans Træk.

Og hvad Kulturarbejdet med Menneskene indledede, fuldbyrdedes under Kulturarbejdet i Naturen.

Begyndt for Mirandas Skyld, først for at værne hende, derefter for at glæde hende, blev dette Arbejde, jo mere han fik Øje for Opgaverne og fandt Midlerne til at løse dem, Genstand for hans mest

levende Interesse. Den stille Stuelærde blev en Naturens Lærling.

Hvad lærte han?

Som hos Mennesket kæmper i Naturen, hvoraf Mennesket kun er et Led, Liv mod Død, Skabelse mod Tilintetgørelse, Kræfter, der fremmer, mod Kræfter, der hæmmer. Intet nyt kan opstaa, uden at noget existerende maa gaa til Grunde, intet kan fremmes uden paa Bekostning af noget, der hemmes — i Naturens vældige Kredsløb er Liv og Død ikke fjendtlige Modsætninger, de er hver for sig nødvendige Led i den store Omskabelses- og Udviklingsproces. Derfor er der i Naturen heller intet godt eller ondt. Det er os selv, der bedømmer Kræfterne saaledes, eftersom de fremmer eller modvirker vore Formaal — Formaalets Beskaffenhed giver Kræfterne Navn*).

For Caliban er ethvert kulturelt Fremskridt paa Øen ondt, fordi det for ham er et Overgreb, et Indgreb i hans Rettigheder. For Prospero er det godt. De to Standpunkter er hvert fra sit Udgangspunkt lige berettigede. Det er først, naar vi skyder den enkelte ud som Subjekt og Formaal og sætter Menneskeheden ind, ombytter Subjektivet med Objektivitet, at vi faar en brugbar Værdimaaler. Det, der i Almindelighed er i Stand til at skabe stigende Lykke for Menneskeheden — det, der indgaar som et Plus i dens Lykkesum for hver Gang noget tilsvarende sker eller skabes, er for Menneskeheden godt — Arbejdet for at tilvejebringe og videre udvikle disse Værdier er *Kultur*. Hvad der modarbejder dem eller stræber at ødelægge dem er *antikulturelt*.

I Menneskelivet er *Kærligheden* Kultur: den er god, fordi dens Formaal er lykkeskabende og lykkefremmende — *Hadet* er antikulturelt, ondt, fordi dets Formaal er det stik modsatte.

Og Naturens inderste Væsen er deri beslægtet med Kærlighedens, at det vil Produktion, Frembringelse, Vækst. Det er med et fra Menneskelivet og Menneskets Tankegang overført Udtryk »det gode« i Naturen. Ingen Vinter er saa haard, at ikke Vaarens Kræfter besejrer den. Vintren selv er ikke Død, det er Hviletilstanden, hvori Naturen samler sine Kræfter. Efteraarets Tilintetgørelses- og Ødelæggelsesværk virker paa os som »ondt«, men er dog kun et nødvendigt

---

*) Jfr. Hamlets Ord: Intet er godt eller ondt i sig selv, det er Forestillingen, som gør det dertil.

Led i Genrejsningsarbejdet. Døden er kun en Overgangsform, bestemt til at forberede Nyskabelsen. Den Kamp, Naturen selv fører mod Døden, mod Opløsningen, mod Stilstandsperioderne, og som Mennesket, idet det gør Naturens Gærning, ogsaa maa føre, er derfor i sig selv kun et Overgangsstadium, hvis Formaal er — ikke at ramme det »onde« for dets egen Skyld — men at bane Vejen for det »gode«. Det »onde« er i Naturen kun det ufuldkomne, det forbigaaende, det intermediære — det maa bekæmpes, men kun, for at det i saa stort Omfang som muligt kan komme til at vige Pladsen for det fuldkomne, det blivende, det »gode!«

Overføres denne Betragtning paa Menneskelivet, faar vi det rette Syn paa Forholdet mellem godt og ondt. Kun forsaavidt vort Formaal er, i Stedet for det onde at sætte det gode, derefter det endnu bedre, til Slut det allerbedste, er Kampen etisk berettiget; *god,* fordi dens Formaal er godt. Paa den Baggrund har vi Ret til at hade det onde — af dette Følelseselement kan der under Kampen faas en gavnlig Stimulans. Men Hadet *uden* denne Baggrund, Hadet for Hadets Skyld, Hadet for Tilintetgørelsens og Ødelæggelsens egen Skyld, det er ondt, det er antikulturelt — det udrydder ikke det onde; idet det sætter ondt i det ondes Sted, gaar dets Bestræbelser netop ud paa det stik modsatte: *at gøre ondt værre.*

Paa dette Grundlag er det, Prospero udvikler sin *»nobler reason«* — i moderne Sprog maa vi kalde det hans *Etik* — og ransager sig selv.

Prosperos gamle Had til hans Fjender beroede ikke paa Kærlighed til det gode. Det var af ren egoistisk Art: det gik ud paa Fjendernes Tilintetgørelse, at tilfredsstille det onde i ham selv: Maalet var at gengælde ondt med ondt.

Nu viser hans Reflektioners Resultat ham en anden Vej.

Ved at fremkalde en *Omvendelse* i de onde Hjærter trænges det ondes Rige tilbage, det gode faar ny Landvinding. Det ufuldkomne erstattes af det fuldkomne, Hadet mister sin Genstand: ved at have virket til Fremkaldelse af det gode, er det selv blevet godt.

Prospero beslutter at bringe det gode, Kulturen, dette Offer: *betingelsesvis* — hvis de Skyldige omvender sig — vil han ofre sit Had og sin Hævn, lade Naade gaa for Ret, tilgive.

Da erfarer han ved sine Spaadomme, at det kongelige Skib med

alle hans Fjender, men ogsaa med Kongens Søn ombord, er ved at sejle forbi Øen.

Nu opstaar et nyt Motiv hos ham. Nu kan et andet og højere Kulturformaal realiseres, hvis Miranda og Ferdinand fatter Kærlighed til hinanden. Ved deres Forening kan en Kilde bringes til at sprudle, der lover den rigeste Lykke og Velsignelse ikke blot for hende, hans dyreste Skat, Kulturens og Naturens skønneste Frembringelse, men ogsaa for hendes Elsker og derigennem for de Folk og Riger, han engang skal styre, og hvori hele Menneskeslægten finder sit Symbol.

Prosperos Faderkærlighed og hans Kulturdyrkelse løber frugtbar som en Flod i samme Leje — hans skønneste Idealer kan nu realiseres.

Men for at det skal naas, maa det sidste Offer kræves af ham. Vejen til Mirandas Brudeskammel gaar ikke over Lig: Ferdinands Fader og dennes Broder kan ikke gøres til Offer for Prosperos Hævn — Blodhævnens røde Spøgelse vilde stige op af deres Grave. *Ubetinget* — uden alle Forbehold maa nu Prospero opgive sin Hævn. Ogsaa uden at opnaa nogen indre Omvendelse, nogen virkelig Anger maa Prospero finde sig i at tilgive dem. Ogsaa den ideelle Oprejsning, hans Fjenders *Erkendelse* af deres Uret imod ham, maa han give Afkald paa. *Og Prospero bringer dette Offer.* Han resignerer endelig. De Skyldiges faktiske Uskadeliggørelse er nok for hans Formaal overfor Forbryderne — som det har været det overfor Caliban. Tilfældet, som har gjort Prospero bekendt med deres Mordplaner mod Kongen, gør dem ufarlige for al Fremtid. Et Ord til Kongen og deres Saga er ude.

Prospero lader dem vide, at han kender deres Hemmelighed, og føjer til:

men jeg vil ikke sladre *denne Gang.*

Og som to Ulve med Mundkurv paa maa de to Skurke snærrende bide Tænderne sammen. For Forsoningsværket er de ikke længere nogen Hindring: derfor er der hos Prospero end ikke nogen »Panderynken« *(frown)* tilbage mod dem. Prospero er stor, fordi han har overvundet dem — langt større, fordi han har overvundet sig selv. Til Miranda kan han med Sandhed sige:

Hvad jeg har gjort, er kun for din Skyld sket.

Og til sine Tankers Redskab, Ariel, kan han som sit Enderesultat, Summen af sin Visdom, udtale:

the rarer action is
in virtue than in vengeance.

Hadet har ingen Plads længer i hans Hjærte. Kun Kærligheden bor deri: for dens Kulturværk — det han selv har skabt Betingelserne for — har han bortryddet den sidste Hindring — *sig selv.*

VIII.

Med vidunderlig Finhed og Klarhed har Shakespeare i den oven omtalte Replik betonet Prosperos Reflektion som Kilden til hans Beslutning.

Men Shakespeare indskrænker sig ikke til denne Antydning.

I Stykkets øvrige Indhold spores, i sammentrukne Dimensioner som Maalestokken paa et Kort, Gang paa Gang, Dybden og Udstrækningen af de Reklektioner, hvormed Prospero stedse møder Begivenhederne og fatter sine Beslutninger.

Allerede i Begyndelsesscenen, hvori han beretter Miranda deres Livs mærkelige Forhistorie, mærker man dem. Idet han med Forsæt slutter omtrent hver Udvikling med et skarpt Udfald mod dem, der har voldt deres Ulykke, gør han en lille Pause for at afvente Mirandas Svar. Naar det udebliver, fremkalder han det med tilsyneladende Utaalmodighed: »Barn, hører du« o. l. Han vil fremkalde hendes spontane Besvarelser for at erfare Reaktionen paa hans Berettelser. Viser Miranda sig hadefuld mod Avindsmændene, tørster hun efter Hævn, forlanger hun Oprejsning? Da hendes blide Sjæl kun afslører Medynk og Medfølelse, er Prospero beroliget. Forsoningsværket kan tage sin Begyndelse, Tiden til Handling er kommet:

Now I arise!

Men endnu klarere viser Prosperos reflektive Karakter sig i den Maade, hvorpaa han indleder og fuldbyrder Mirandas og Ferdinands

Kærlighedsroman, hvis lykkelige Udfald dog ligger ham saa stærkt paa Sinde, at han kun med Overvindelse lægger den Hindringer i Vejen. Ikke ved som en Cæsar at »komme, se og vinde« skal Ferdinand vinde sin Brud — nej Prospero tvinger sig selv med blødende Hjærte til at behandle den unge Elsker haardt og uvenligt, sætter ham til strængt og ringe Arbejde, som han uden Skaansel fordrer udført, hvor meget end Miranda græder og lider derved, fordi Prospero ved, hvor liden Værdi det hastigt erhvervede i Længden har, ved, hvor ringe Vægt der ligger paa en Gave, naar den ikke for Modtageren kommer til at staa som fortjent Løn. Først da han i saa Henseende føler sig sikker, siger han til Ferdinand:

> Saa tag da nu min Datter som min Gave
> og som din egen velfortjente Løn.

Og med nænsomme og alvorlige Ord lægger han den unge Mand paa Sinde, af hvilken Værdi ogsaa i hans Elskov den paa Reflektion hvilende Selvovervindelse af Instinkt og Lidenskab er for al Fremtidens Lykke og Tilfredshed — med den vil

> Himlen med sin milde Dug
> forunde Pagten Vækst,

men uden den vil

> Had det golde,
> Foragten med det sure Blik og Tvedragt
> strø ud paa Pagtens Seng saa hæsligt Ukrudt,
> at I skal begge hade den.

Ja, saa vidt driver han sine Krav til Elskerparrets Forstand og Beherskelse, at han i deres Elskovs første Hyrdetime sætter dem til at *spille Skak* i hinandens Selskab!

Vi er ikke fri for at finde dette filistrøst. Og dog — kan noget Træk være mere malende? Er det ikke den fuldendte Mester alene, som er i Stand til at udtrykke saa meget i saa lidt?

Prospero spiller Skak*). Dette, de rolige Overvejelsers typiske

*) Spillede Shakespeare Skak? Spørgsmaalet har været drøftet paa Grundlag af det her omhandlede Sted og benægtes hos *Furness,* fordi Skak ikke tillader »Snyderi« (jfr. Mirandas Replik: *you play me false).* Dette

Spil, hvori intet Træk kan gøres uden den mest beherskede Vurdering af Situationens Enkeltheder og med Overblik over dem alle, dette Spil nævner Shakespeare for første og eneste Gang i hele sin Produktion netop her som Prosperos Spil. Og Prospero har lært Miranda at spille Skak. Det er i et lysende Glimt Aabenbaringen af hele hans Opdragelsessystem — det, hvorom han siger:

> og her har jeg, din Læremester, bragt dig
> saa vidt som Fyrstedøtre sjældent naa,
> der have mere Tid til Lyst og Leg
> og mindre alvorsfulde Lærere.

Baade de Grundsætninger, hvorfra Prospero i sin Undervisning er gaaet ud, og dem, han har søgt at bibringe Miranda, er sammenfattet i dette lille Træk. Og det er nu i hendes Kærligheds første Rus og Sødme, at det skal vise sig, om hun — som sin Læremester — har gjort disse Grundsætninger til Kød og Blod hos sig selv: ved sit Skakspil med Ferdinand fører hun Beviset for, at det er saa — hun behøver ikke som Ferdinand nogen Paamindelse for sin Selvbeherskelsesevne.

— — — — —

Fra Skakspilleren Prospero, der intet foretager sig uden den

---

er en Misforstaaelse: der kan selvfølgelig »snydes« i Skak som i ethvert andet Spil. For den Sags Skyld kan Shakespeare godt have spillet Skak. — De efterfølgende Repliker er dunkle, og en tilfredsstillende Forklaring synes ikke funden. Jeg tænker mig, at Shakespeare — mulig i sin Kilde, mulig i et andet Æventyr — har fundet Udgangspunktet. Miranda kan hentyde til et saadant, hvori Helten skal befri den fortryllede Prinsesse og vinde hendes Kongerige, hvis han kan besejre Trolden — eller Prinsessen paa hans Vegne — i et eller andet Spil, hvilket lykkes Helten ved et eller andet »Fif« eller »Snyderi« — Trolden i Æventyret ender jo i Reglen med at blive snydt. Prinsessen, som derved befries fra Trolddommen og faar sin Prins, vil naturligvis gerne — som Miranda — erklære et Spil, vundet paa den Maade, for *fair play*. — Replikens Finesse ligger herefter i, at Ferdinand, som ikke vil spille falsk for »alt i Verden«, dog vil gøre det for meget mindre (nemlig nogle Kongeriger), naar blot Miranda godkender det ɔ: samtidig kan vindes. Hun er altsaa for ham i Virkeligheden mere end »alt i Verden«. —

Neapel var forøvrigt paa Shakespeares Tid berømt for sin Skakkunst. Prinsen af Gesualdos Hof kaldtes endog l'academia degli schacchi.

nøjeste Overvejelse og det modneste Overlæg, til Grubleren Hamlet, der overhovedet intet foretager sig af lutter Overvejelser og »gustent Overlæg«, fører en uvilkaarlig Tankeforbindelse. Er der noget Berøringspunkt mellem den til Ro og Harmoni naaede Prospero og Hamlets gærende Vulkan?

Tilsyneladende hverken i deres ydre Vilkaar og Skæbne, eller i deres aandelige Kvalitet.

De er begge Reflektionens og Humanismens typiske Repræsentanter — de største Shakespeares Geni har frembragt. Hos Hamlet lammer Reflektionen hans Handlekraft, fordi det kategoriske Imperativ, der ad overnaturlig Vej kommer til ham, er i fundamental Strid med hans etiske og humane Forudsætninger — dets Bud: Dræb, Hævn! er uforeneligt med hans Væsens Krav, som er: Forstaa! Hos Prospero gives ingen saadan Konflikt: Humanismens Krav er for ham netop i sig selv det kategoriske Imperativ; det overnaturlige kan ikke byde ham noget, der gaar derimod, det er netop ham, der byder over det overnaturlige.

Hamlet er det typiske Exempel paa Sjælsevnernes uophørlige Kredsløb, der volder aandelig Sterilisation, fordi de intet Ud- og Afløb finder — Prospero er Typen paa aandeligt Ligeløb i stadig Produktion og med den stærkeste Udførsel*).

Hvor er da Ligheden mellem dem?

Ligheden kan først findes, naar man erindrer, at Prospero ikke altid har staaet paa samme Standpunkt som i Stykket — at, som vi før udtrykte det, Stormen i hans Sjæl maa tænkes at have raset længe før »Stormen«. Følger man i Tanken hans Udvikling tilbage — som sket i forrige Kapitel — er det let at standse netop dèr, hvor han har staaet som Hamlet, splittet, i indre Uoverensstemmelse mellem Reflektion og indbyrdes modstridende Følelser, uvis om, hvad han skulde foretrække, hvilken Vej han skulde gaa, hvilke Impulser han skulde følge.

Hamlet sprængtes i denne Konflikt — Prospero naaede til indre Harmoni.

I sit Livs afgørende Øjeblik overskar Hamlet det Baand, der gennem Ofelia knyttede ham til Livets skabende Værdier, og drev

*) Ludvig Feilberg: Om Ligeløb og Kredsning i Sjælelivet.

til Havs som et Skib uden Anker og Ror i Livets Storm — Prospero holdt fast ved dette Baand og naaede derved i Havn.

Derfor betegner Prospero et senere Stadium end Hamlet.

Han er en afklaret Hamlet: Hamlet med Hamlet-Perioden *bag* sig.

IX.

Belario i Cymbeline lærte at bøje sig for Naturen. Prospero lærer Naturen at bøje sig for ham. Stor i sine Maal, er Prospero ogsaa stor i de Midler, har har gjort sig raadig over.

Shakespeare, den store Menneskekender, har set, hvad der ventede Mennesket, hvilken Fremtid det havde for sig, naar det lod sig belære af Naturen, lyttede til dens Sprog, forstod dens Love*).

Han skabte Ariel og gjorde ham til Prosperos Slave.

Ariel er Puk fra Skærsommernatsdrømmen, intet andet og dog noget saa uendelig langt vældigere og vidunderligere. Den kaade Skovtrold, Oberons Undersaat og Løbedreng, gækker nu som før Menneskene, der vover sig ud i Naturens ukendte Land, forlokker eller skræmmer dem, leder dem paa ret Vej eller driver dem ud i Hængedyndet, galer som en Hane for dem, gør som en Hund eller synger og spiller de mest vidunderlige Melodier for dem.

Med Bien drikker jeg af Krus
Konvallens Bæger er mit Hus!

Alt dette har Ariel tilfælles med Puk. Men Ariel er underkastet et Menneskes Herskerstav: Prospero er hans Herre og Mester og dermed er hans Gerning, hans Opgave og hans Betydning blevet en ganske anden end den lystige Alfs.

Ariel er en Luftaand, let og lys og flagrende som Luften. Han er hurtig som et Blink: han kan »drikke Luften foran sig« i sin flyvende Fart. Han er let som en Foraarssky, og han kan som Skyen iklæde sig, hvilken Skikkelse han lyster: Havfrue, Harpy, Gudinde. Men han er ogsaa Ild: han kan som St. Elmsild blusse

---

*) Desværre har han taget fejl i sin Tillid til det Moralniveau, Mennesket samtidig vilde arbejde sig op til. Nutidsmennesket er ingen Prospero! Snarere hans Modsætning!

delt
paa mange Steder og paa Stang og Raa,

og han kan »løbe sammen og blive ét« som Lynet. Han kan som Elektricitetens Gnist

gaa henover
det salte Havdybs Fraade, løbe paa
den skarpe Nordenvind og grave for mig
i Jordens Aarer, naar af Frost den stivner.

I denne Egenskab er han Budbringer for Prospero, hvorhen han vil, men i sig selv er han intet andet end et »intet« — »Luft, tom Luft«. Kun Prospero ser ham — for alle andre er han usynlig.

Ariel er *Ætersvingning:* derfor er han baade Fart, Lys og Lyd — det er alle hans Brødre, der skaber »Stormens Musik« og bevirker, at der er ej

den allermindste Klode,
den synger i sin Flugt jo som en Engel
i Kor med unge smilende Keruber.
(Købmanden i Venedig).

Derfor er han ogsaa i Prosperos Tjeneste Indbegrebet af Skønhed, Ynde og Poesi, der finder sit Udtryk i Sang og Musik. Thi Musiken er Harmoni, de fine Naturers Sjælesprog, uforenelig med Urenhed og plump Tankegang.

Men ogsaa kraftigere Toner kan han fremkalde: Storm og Uvejr er ligesaavel hans Element som Sommerens lune Pust; hans Røst kan lyde som Tordenbraget, der fylder Mennesket med Gru, og som den indre Hvisken, der skaber Samvittighedens skælvende Rædsel. Han kan tilintetgøre og han kan atter skabe: splintre det stolteste Skib i de Bølger, han selv har pustet Liv i, styrte Menneskene i Havet og lade dem drukne for hinandens Øjne — det formaar han; men han kan ogsaa lede Skibet i sikker Havn, lade det genrejses af Vraget, frelse de Ombordværende og lade de Druknende naa Stranden uden at saa meget som deres Klæder har taget Skade.

Ariel er Naturkraften — Ødelæggeren og Genopretteren. Han er Prosperos Tanke, omsat til Handling, og Fuldbyrderen af alle hans

Planer. Selv er han hverken god eller ond — ondt og godt existerer ikke for Ariel. Han har tjent Sycorax som han nu tjener Prospero, men hun vilde bruge hans Kræfter » i Modstrid med deres eget Væsen«*) og Ariel nægtede at lystre hende ɔ: hun kendte ikke nok til Naturens Love. Prospero er visere, han griber ikke fejl — han ved, hvad Naturkræfterne evner, hvorledes de skal løses og bindes. Og fordi Prospero vil det gode, virker Ariel i hans Tjeneste til det gode. Han forandrer ikke derved sit Væsen: menneskelig Medfølelse kan han forstaa men ikke føle — Taknemmelighed kender han ikke. Prospero, som har befriet Ariel fra den Fælde, hvori Sycorax havde manet ham ind til Straf for hans Ulydighed, tjener han, men uden Hengivenhed: han »husker« hans Velgærning, han bøjer sig for hans Viden, han er ham »til Vilje«, men ikke et Øjeblik længere, end han er nødt dertil. Ariel er ikke selv Kultur, ikke Moral, ikke Kærlighed — saalidt som det modsatte — han er alt dette, fordi Prospero er disse Begrebers Udøver, og Ariel maa gøre, som han byder. Men *Ariel higer efter sin Frihed.* Naturkraften lader sig ikke monopolisere i noget bestemt Formaals Tjeneste, heller ikke i Kulturens**). Ogsaa det er imod dens Væsen — og sker det, da river og slider den i sine Baand som et forankret Skib paa det bølgende Hav. Som Kraft maa den tjene alle de Formaal, hvori dens Kraft kan forgrene sig: ogsaa Ødelæggelsens og Tilintetgørelsens. Til Fordærv eller Velsignelse, hvad bryder Kraften sig om det! Naturen og dens Kræfter er følelsesløse.

Trods al sin Ynde og Poesi er selve Ariel kun »den vilde Stamme«, som omtales i Vinteræventyret: den maa podes med Kulturens »ædle Ympe«, naar den skal frembringe Kulturens Frugter. Tag Kulturens

---

*) Meningen er vistnok, at Sycorax vilde bruge Ariels Kræfter til at skaffe sig Vellyst. Den Straf hun idømmer Ariel, fordi han var

for fin en Aand til hendes jordisklave
Begær at føje,

symboliserer Brøden paa Renæssancetidens sædvanlige ligefremme Maade.

**) Nu gaar jeg — ak hvor Menneskene bor,
Her falder Frugten altid nær ved Roden,
Der er for langt til Himlen her paa Kloden.
(Helge Rode: Ariel).

Haand bort og Kræfterne indenfor dens Bark bringer atter Naturen tilbage, som den var før: i Kulturens Trense higer Naturen altid tilbage til sin Frihed — et ubevogtet Øjeblik, et Slægtleds Forsømmelse, og den genvinder denne Frihed: Kulturen maa begynde sit møjsommelige Arbejde forfra.

Men saa længe Menneskeaanden behersker Naturens Kræfter og driver den til at fuldbyrde Kulturens Værk, saa længe er Ariel noget andet og mere end den blotte Naturkraft: saa længe er han, fordi Kulturen intet formaar uden Naturen, tillige Udtryk for selve den skabende Menneskeaand — en Personifikation af den, som han er en Personifikation af Prosperos Skaberevne, Prosperos Geni. Ariel er Udtryk for det »spirituelle« hos Mennesket, det der fra Tidernes Morgen har hævet det op over alle dets Medskabninger og gjort det til »Skabningens Herre«, »Guds Billede« paa Jorden. Ariel er Aanden i al Teknik, som han er den fængende Gnist i Tankens, Kunstens, Digtningens Verden, i al Frembringelse af hvad Art nævnes kan. Han er den, som søges af den famlende Begynder, der staver sig igennem Frembringelseskunstens Abc — han er den, som bruges eller misbruges af den, som udover Begyndelsesgrundene søger at bringe sig selv og Verden blot et Hanefjed frem — han er den, hvis Sang lyder fra den store Mesters Værk, han, som forstaar at give Ariel de Opgaver, der bringer Menneskeslægten de højeste Værdier for Timeligheden og Evigheden — Mesteren, hvis Skammel er Jorden, men hvis Aand naar til de højeste Stjærner.

Mennesket, der *uden* Ariel er Naturens hjælpeløseste Skabning, men som *med* ham er i Stand til at fylde Himmelrummet, ja næsten til at lede Klodernes Baner — Mennesket i dets ypperste Aandskrafts fulde Højde, Naturens Behersker til Fremme af Kulturens ædleste Formaal — det er Prospero, *den store Kulturbringer*.

X.

»Stormen« er bevislig opført ved det engelske Hof i Februar 1613 i Anledning af Prinsesse Elisabeths Bryllup med Kurfyrst Frederik af Pfalz og menes af mange — saaledes af GEORG BRANDES — at være skrevet som Festspil i den Anledning — en Del af Stykkets Indhold kan forstaas som Hentydninger til denne Begivenhed.

I og for sig er dette naturligvis af mindre Betydning. I Shakespeare-Forskningen har Spørgsmaalet været meget debatteret, men væsentligst fordi vi, hvis Stykket da er skrevet, har et ydre, haandgribeligt Bevis for, at det er Shakespeares *sidste Arbejde*.

At gøre nærmere Rede for de fremdragne Data for og imod, ligger udenfor Planen. Spørgsmaalet er ikke besvaret, og kan paa Grundlag af vor forhaandenværende Viden ikke besvares. Her som ved de fleste slige Spørgsmaal om Tidspunkterne og Rækkefølgen for Shakespeares Værker maa vi hovedsagelig lade os nøje med, hvad Værket selv viser. Den indre Sandsynlighed maa erstatte det ydre Bevis.

FRANÇOIS VICTOR-HUGO — Shakespeares franske Oversætter — finder, at »Stormen« har »et Testaments højtidelige Karakter« — det er en »Kodicil, hvis Betydning ligger ud i Fremtiden«. Det er saa at sige Shakespeares sidste Vilje paa Digtningens Omraade.

Udtrykket er malende men ikke rammende. »Stormen« indeholder ingen Dispositioner over Shakespeares aandelige Efterladenskaber, saaledes som et Testament maa gøre for at bære sit Navn med rette. Kun deri ligner det et Testament, at det tager Afsked med det, der var — hvad det taler om er Fortiden mere end Fremtiden.

MONTÉGUT*) ser i Stykket en gennemført Allegori. Prosperos fortryllede Ø, siger han, er det engelske Teater, paa hvilket Shakespeare engang drev op fra de vilde Vover: en vild, ugæstfri Ø, hvor Barbarismen (Sycorax) nylig var død, men hvor Caliban — Marlowe — hersker som Drot. Som Prospero befrier Shakespeare den engelske Poesis Genius — Ariel — og lader atter dens skønne Røst høre. Med dens Bistand kultiverer han Teatret, der bliver skønt og blomstrende, hvis Luft genlyder af søde Melodier — selv Caliban forstaar og nyder dem — de onde Dunster maa vige. »Civilisationen« — Hoffet og dets Verden — møder hans Bestræbelser med kritisk Haan (Chapman, Marston), forstaar intet af det hele, drager endog Farven af Øens Flora i Tvivl. Men Ariel forandrer deres Vantro til Vanvid og nøder dem gennem Anger til at erkende Prospero som deres Betvinger og Mester.

Teorien maa staa ved sit Værd — det vilde ikke være vanskeligt

*) Se ovfr. S. 175 Note.

ved Fantasiens Hjælp at udpynte den, saa lidt som at erstatte den med en anden af samme Slags. Det er Forklaringsforsøg af samme Støbning som dem Schück kalder »filologiske Barnagtigheder«.

Men derom kan ikke herske Tvivl: Prospero er Shakespeare. Den store Troldmand, Aandernes Behersker, der giver dem de Skikkelser, som passer hans øjeblikkelige Formaal bedst, er *Digteren*, Dramatikeren Shakespeare. Og Prosperos Udvikling fra Drømmer og Fantast til den fuldmodne Mand, der forstaar at lægge Planer for sit Liv, som han energisk og beslutsomt fuldbyrder, alt medens hans Aand og Hjærte passerer alle Stadier fra Uklarhed til Klarhed, fra Haardhed til Mildhed, fra Fordømmelse til Tilgivelse, fra *Egoisme* til den højeste *Altruisme* — alt dette giver et Billede, hvori vi har Lov til at se dets Skaber, *Mennesket* Shakespeare.

Georg Brandes har paavist, at Stykkets hele Stemning er Efteraarets: Ceres Enetale viser, at Aarstiden er sildig September. Det er Jævndøgnstid med Storme og Skibbrud, alle Planter, der nævnes, er Efteraarsblomster — end ikke i Sammenligninger, i rent billedlig Tale, nævnes andre Vexter end Foraarets. Det er Shakespeares egen Livsperiode, maaske hans egen Sindsstemning.

Prospero er ikke ung længer. Han taler om sin »gamle Hjærne«, beder om Undskyldning for »sin Svaghed«. Det er ganske vist overdrevent — i Datiden var det Skik, at man fra sit 30te Aar omtalte sig selv som en Olding, og Shakespeare var 49 — men han staar klart nok i Høstens Tegn: hele Stykket er en Beskrivelse af den Sæd, han har saaet, og det Udbytte, han nu høster.

Vel kan han med Stolthed sige:

> Min Trolddom brister ikke. Mine Aander
> adlyde mig, og Tiden skrider oprejst
> frem med sin Byrde.

Men i selve Udtrykkene ligger, at Byrden føles tung. Snart vil den virke trættende. Derfor vil Prospero trække sig tilbage netop nu, hvor han staar i sin Aandskrafts fulde Rustning, hvor hans Lykkestjerne er i sit Zenit.

Og da han er sikker paa, at hans Værk er fuldendt, udbryder han, i sin berømte Enetale i femte Akt:

I Alfer smaa fra Høje, Bække, Søer
og Lunde —
og Eder,
Smaapuslinger, I, som ved Maaneskin
i Græsset træde ned de grønne Kranse,
som Faaret ikke nipper af, og I,
som lade Svampe voxe frem ved Midnat — — —

Det er Medeas Tale til Nattens Aander i Ovids Forvandlinger, som Shakespeare her har benyttet. Medea paakalder Bjærgenes, Flodernes, Søernes, Skovenes og Nattens Guddomme — mægtige, frygtelige Aander, som Menneskene gruer og flygter for.

Shakespeare anraaber ikke disse vældige Naturkræfter.

I et vidunderligt Diminutiv bliver det Fantasiens og Poesiens lette Smaaskabninger, Tankemyldret fra Digterens Esse, der som Gnister flyver op under Aandens Hammerslag: Sommernattens, Solnedgangens, den stille Aftens Alfer i Skovenes Gem, paa de frodige Enge, ved Strandbredden med det fredelig gyngende Hav. Og han føjer til:

I, saa svage som I er!

netop for at understrege dette Diminutiv, som Tilhøreren maa føle, naar han skal betragte Shakespeares Aandeverden — hans Hjælperskare.

Med disse smaa Midler — fortsætter han — har jeg som selve Medea med sine vældige Trolddomskræfter naaet Resultater, der ikke staar tilbage for hendes:

Jeg har formørket Middagssolens Glans,
har manet Stormens Oprør frem —
vakt Kampens Drøn — til Tordenbragets Rullen
har jeg tændt Flammen, splintret Jupiters
den stolte Eg alt med hans egen Kile,
har rykket Gran og Ceder op med Rode —
ja Graven har sig aabnet paa mit Bud,
vakt sine Sovende og sluppet dem
ved mine Kunsters Magt. —

Her føler han sig ikke ringere end den store Tryllerske, og netop ved saaledes at understrege Misforholdet mellem Aarsager og Virkninger, de smaa Midler og de store Resultater, faar han disse til at

springe frem i omvendt Forhold for Tilskuerens Blik, som en gigantisk Klippe bag en smilende Eng.

Der er den store Kunstners rolige Stolthed over, hvad han har skabt, i disse Ord — der er hans gode Samvittighed over, at han ikke har levet sit Liv forgæves — der er Fortrøstningen til, at mere kan ikke kræves af ham.

Han har Ret til at stige ned fra sin Herskertrone:

> Se — jeg afsværger
> den svare Tryllekunst — — —
> saa bryder jeg
> min Stav itu og graver favnedybt
> den ned i Jorden, og min Bog jeg sænker
> i Havet dybt, hvor intet Lod har bundet.

Hvem føler ikke som et Stik i Hjærtet ved disse Ord? Alle vilde vi have ønsket, at ingen anden end Døden skulde have vristet Tryllestaven ud af denne vældige Troldmands Hænder.

Men Shakespeare-Prospero, der saa vel har brugt sin Arbejdsdag, er træt nu. *Til Ariels Lede ved at tjene, svarer Prosperos Træthed ved at herske* — ja er utvivlsomt det egentlige Indhold af Ariels Frihedshigen*). Prospero vil ikke skabe mere, ikke hidses mere i den uendelige Kamp for ikke at stagnere, gaa tilbage, ældes. Saa højt er han naaet, at han ved at se ud over sit Værk, for sig selv føler Ret til at sige: »Det er fuldbragt«. Og som en trofast Arbejder efter fuldendt Dagsværk kaster han sit Værktøj fra sig. Nu kan Naturaanden faa sin Vilje.

Ogsaa Prospero føler et Stik i Hjærtet derved:

> min kælne Ariel — dig vil jeg savne!

Men Trætheden er for stor. I sit *sidste* Arbejdes *sidste* Linje gengiver Shakespeare Ariel hans Frihed:

---

*) Se Skærsommernatsdrømmens V 1:

> Som Digterens Drømmesyner føder ny
> ukendte Billeder, saa gør hans Pen dem
> til Skikkelser; et tomt og luftigt Intet
> giver han Sted og Bolig og et Navn.

Vend saa tilbage til dit Element!
vær fri — lev vel!

Et Glimt — og Ariel er borte.

Med Vemod og Længsel stirrer Prospero efter ham dèr, hvor han forsvandt, i de drivende Efteraarsskyer.

— — — —

Saa er Prospero fri. Han er atter Privatmand i det daglige Livs Sysler, i venskabelig Omgang med det daglige Livs sædvanlige Nulliteter:

Træd nærmere, mine Herrer!

XI.

Prospero forlod sin Trylleverden og drog til sit Milano i rolig Magtbesiddelse:

og ofrer dér min Grav hver tredje Tanke.

Shakespeare forlod Teatrets Tryllerige og drog til sit Stratford som anset og velhavende Herremand. Tre Aar efter var han død.

Drømmende staar Prospero i Bagstavnen paa det hurtig fremilende Skib. Han ser tilbage over det vældige Hav, mod Øen, *hans* Ø, som er ved at synke ned bag Horizonten.

Dèr havde han sit Virke i de mange, lange Aar — dèr fødtes hans bedste Tanker — der udførte han sit Livs store Gerning.

Hvor er nu alle disse Tanker. De var kun

Aander,
som kaldtes ved min Kunst fra deres Bolig
for at udføre, hvad mit Lune bød.

Hjærnespind, et intet — naar Rollen var udspillet, saa

svandt de hen i Luft, den tynde Luft.

Og Mennesket selv, som fostrede dem?

Prosperos Sol er ved at gaa ned. Endnu kaster hans Skikkelse en lang Skygge — i det uendelige synes den at strække sig over Vandfladen, helt hen til det lille Punkt, hvor hans Ø ligger, omkranset af

Havet. Snart kommer Mørket, saa er ogsaa den Skygge borte, opslugt af den store Skygge, hvori alt forsvinder:

> Vi er af samme Stof som vore Drømme:
> vort korte Liv omkranses af et Blund.

Og hvad han byggede og fuldførte paa denne Ø, det maa forgaa som han selv, som hans Tanker og Drømme — som Øen selv:

> ret som dette Blændværks løse Bygning
> skal stolte Borge, skybekranste Taarne,
> og høje Templer, ja den hele Klode
> med alle dens Beboere forgaa,
> og som det tomme Luftsyn, der forsvandt,
> ej efterlade sig det mindste Spor.

Mennesket forgaar — hans Værker lever maaske lidt længere end han — som Gløder efter en Brand — saa forgaar ogsaa de, selv de, der syntes byggede for Evigheden.

Nirvana!

— — — — —

Men saa længe som Kloden endnu bestaar, vil dog Shakespeares

> stolte Borge, skybekranste Taarne
> og høje Templer

knejse i Menneskenes Sind som Mindesmærker om, hvad Menneske-aanden, Ariels Behersker, engang formaaede at bygge op.

ROBERT NEIIENDAM

DET KONGELIGE TEATERS HISTORIE

1874—1922

I. Bd. Indledning ..... Kr. 12.50, ib. Kr. 25.00

II. Bd. 1875—1878..... Kr. 10.50, ib. Kr. 20.50

RIGT ILLUSTRERET

„... Det nye Værk vil da ogsaa af alle Det kgl. Teaters mange tro Venner saavel som af alle teaterinteresserede Læsere i Almindelighed blive modtaget med den største Opmærksomhed .. Man læser helt igennem den livlige Fremstilling med baade Fornøjelse og Udbytte. De smaa Karakteristiker af de enkelte Kunstnere er alle baade velskrevne og rammende."

Professor, Censor Otto Borchsenius
i „Nat.-Tid." 15/11 1922.

V. PIOS BOGHANDEL

S. L. Mollers Bogtrykkeri
223877